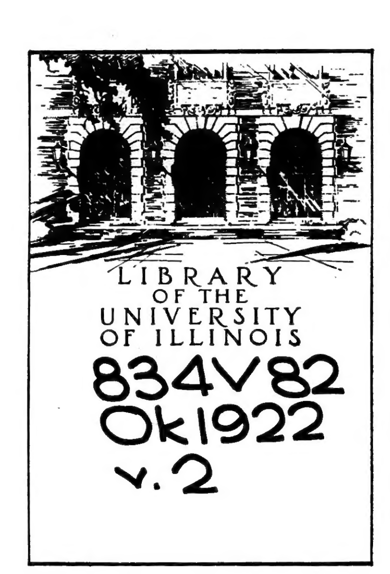
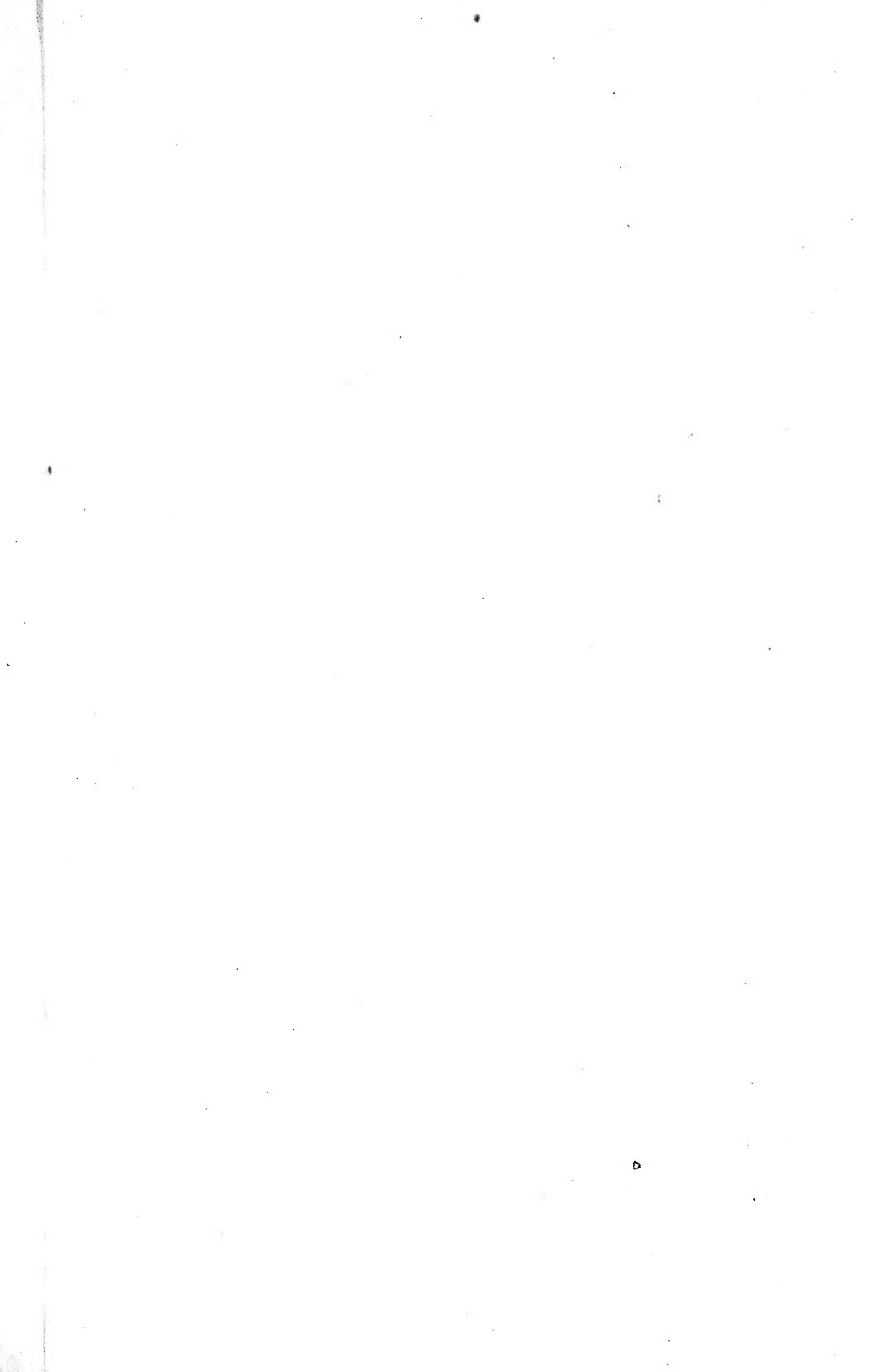
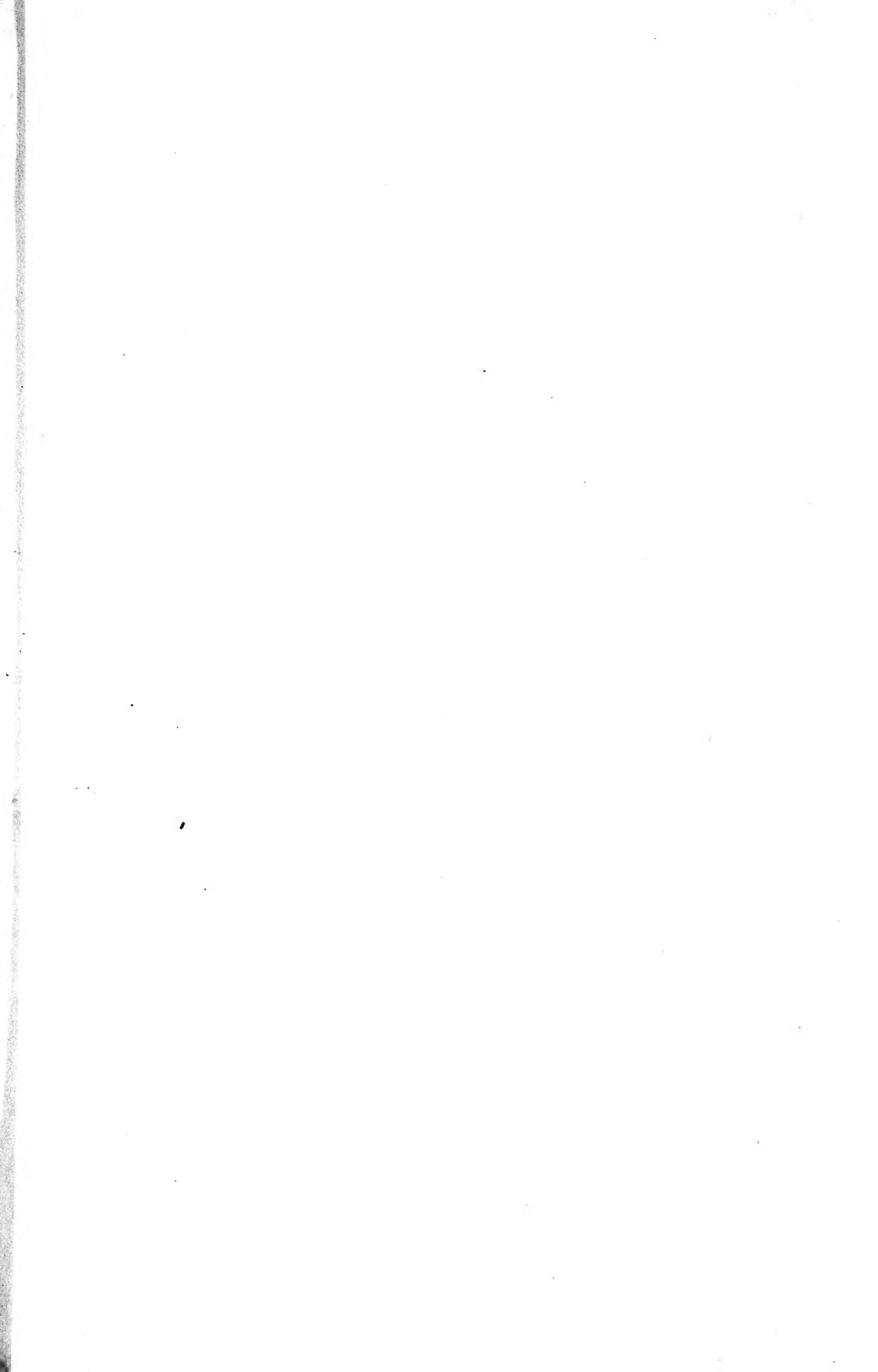










# Friedrich Theod. Vischer
# Kritische Gänge

## Zweiter Band

Herausgegeben
von
Robert Vischer

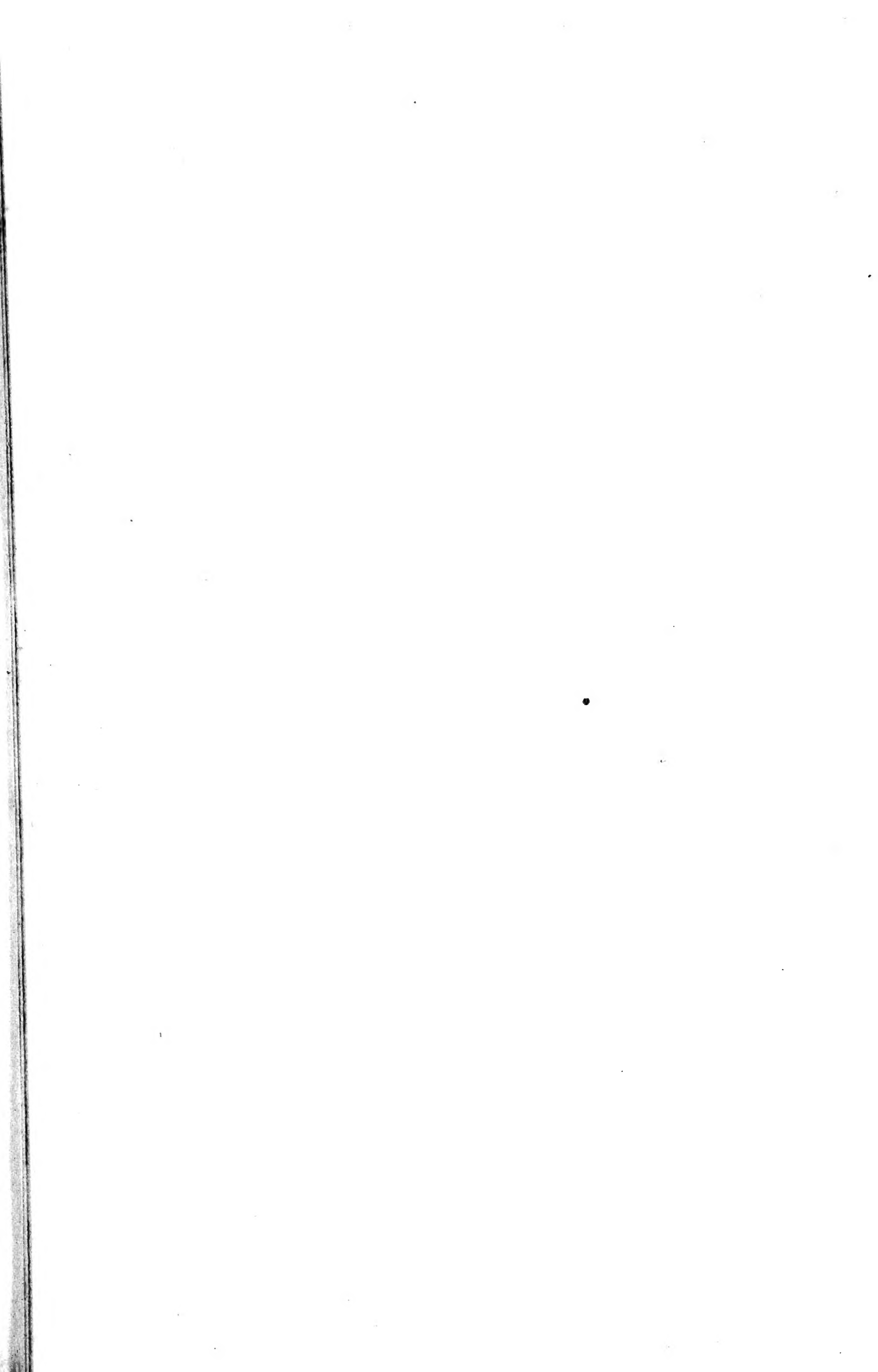
Zweite, vermehrte Auflage

Meyer & Jessen / Verlag / München

Druck von Herrosé & Ziemsen G. m. b. H. & Co., Wittenberg (Bez. Halle)

Einführende Bemerkungen des Herausgebers und

# Vorworte des Verfassers.



In diesem Bande haben die Schriften des ersten Teils ausschließlich Werke der Poesie und der sie betreffenden Literatur zum Gegenstand. Sie sind in drei Gruppen geschieden und in jeder chronologisch aufgereiht. Die den „Jahrbüchern der Gegenwart" entnommenen hat Fr. Vischer selbst in seinen Kritischen Gängen nicht mit den anderen aufs neue herausgegeben, einmal weil er die Zustimmung nicht erhielt von dem Verleger jener Zeitschrift, welcher sie derselben zu eigen halten wollte, dann weil er mit einigem darin nicht mehr ganz einverstanden war. Dagegen fehlen hier, in der zweiten Ausgabe, die „Kritischen Bemerkungen über den ersten Teil von Goethes Faust, namentlich der Prolog im Himmel" (von 1857*), der Aufsatz über „Shakespeares Hamlet" (von 1860**) und der über „Die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet" (von 1867***). Zwar ist jede dieser Schriften eine Sprosse im organischen Wachstum der kritischen Auffassung Fr. Vischers, allein er hat bald nachher über Faust in manchem und über Hamlet in wesentlichem sein Urteil ergänzt und berichtigt. Es kann hier nicht erörtert werden, was er hierin von seinem früheren Ansichten aufrecht erhielt, was er preisgab, was er in andere Beleuchtung rückte, was er nur noch in bedingtem Sinn oder in untergeordneter Bedeutung gelten ließ. Man findet seine spätere Hamlet-Erklärung wiedergegeben im ersten Band seiner „Shakespeare-Vorträge"†). Mündlich, vor seinen Zuhörern hat er sie wahrscheinlich schon um 1866, als Schriftsteller aber erst 1874 ausgesprochen in dem Zusatz zu seinem „Lebensgang"††), und zwar wie folgt:

Wenig Gefühlsrapport müßte haben, wer es einem Hamlet nicht anspürte, daß der Dichter ganz anders in ihm steckt als in jedem seiner Helden. Gelegentlich sei hier gesagt, daß mir längst nicht mehr genügt, was ich bisher über den Hamlet geschrieben habe. Hamlet leidet nur unter anderem auch an der Reflexion; sein Leiden ist das Genie. Es gibt Genie in vielen Sphären, wo man meinen sollte, der Verstand tue alles, es gibt wissenschaftliches, praktisches, z. B. Staatsmanngenie; in diesen Formen ist die Phantasie Weg-

*) Monatsschrift des Wissenschaftlichen Vereins in Zürich, Meyer & Zeller, 1857.

**) Kritische Gänge, N. F., Stuttgart, Cotta 1861, 2. Heft, S. 63—156.

***) Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, herausgegeben von Fr. Bodenstedt. II Jahrg., S. 132—154.

†) Stuttgart, Cotta, Bd. I, 3. Aufl. 1912.

††) In der von P. Lindau herausgegebenen Zeitschrift „Die Gegenwart", November und Dezember, dann 1882 in der „Altes und Neues" betitelten Fortsetzung der Kritischen Gänge, Stuttgart, Bonz, 3. Heft, S. 372f.

zeigerin, Öffnerin des Blicks, im Werke selbst tritt sie die Rolle an das Denken ab. Hamlet leidet am Genie im engeren Sinne, wo die Phantasie ganz bestimmend ist, sagen wir: Phantasiegenie, und dies mit allen Zugaben einer solchen Komplexion, — er, der bei aller sittlichen Empörung, die er als höchst ethisch gestimmte Natur in sich trägt, grundnüchtern sein müßte, um angemessen zu handeln. Shakespeare hat sich gefragt: wie gienge es unsereinem, wenn ihm eine Aufgabe würde wie dem dänischen Prinzen? und er hat sich geantwortet: fürchterlich und erbärmlich! zu einer halbwahnsinnigen Phantasieunruhe würde mich's aufscheuchen! In Witzgarben, in Vulkanausbrüchen beredter sittlicher Wut, in Seufzern, Schwermutstränen und dann wieder blutig grassen Bildern würde ich mein Feuer versprühen, verschießen, verhauchen, am unrechten Ort grausam handeln, den rechten Moment verzappeln, als lächerlicher böser Narr umgehen, verachtet und gefürchtet, schuldig werden, tief schuldig, die Rache gegen mich herausfordern, wo ich Schuld strafen sollte, und wenn es sehr gut gienge, im letzten Augenblick ans Ziel hin nicht schreiten, sondern fallen! ....

In seinem Buch: „Goethes Faust, Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts", hat Fr. Vischer 1875 zusammengefaßt, was er in späteren Jahren über dieses Lebenswerk unsres Dichters dachte*). Davon steht eine zweite Auflage zu erwarten, worin in einem Anhang von Dr. Hugo Falkenheim das Verhältnis zu den „Kritischen Bemerkungen" ins Licht gesetzt sein wird.

Vielleicht entschließen sich die Verleger der hier vorliegenden neuen Ausgabe des einst so freudig aufgenommenen Sammelwerks noch, die genannten Aufsätze mit anderem wieder herauszugeben, wenn es wirklich gelungen, das Interesse für Fr. Vischers Werke von neuem zu wecken.

Zu seiner Beurteilung des Romans und der Gedichte von Mörike schrieb er 1844 in den Kritischen Gängen (S. L—LIII):

Wenn irgendwo die Verschiedenheit der Empfindungsweise im südlichen und nördlichen Teile Deutschlands in die Augen springt, so ist es darin, daß auch nicht eine einzige Stimme aus dem Norden kam, welche Zeugnis gegeben hätte, daß man dort von Ed. Mörike auch nur Notiz genommen hätte. Die Berliner

*) Stuttgart, Meyer & Zeller. 1875. Eine Erwiderung auf dagegen gerichtete Schriften hat er in der „Deutschen Revue" publiziert, Februar und März 1880, und von neuem 1881 in „Altes und Neues", II, S. 9—134.

Jahrbücher schlugen mir sogar die Kritik seines Romans zurück; ich brachte sie glücklich noch in den Hallischen unter. Die Anzeige dieses Romans und der Gedichte mag den Beweis selbst führen, daß ich dieses stehen gebliebene, obwohl große Talent nicht überschätzte. Allerdings wird man bemerken, daß mein Urteil über die Romantik zur Zeit der Abfassung dieser Kritik noch nicht gehörig reif war. Das seltsame Schattenspiel, das Theobald und Larkens aufführen, hat sehr schöne Bilder, aber die wunderliche, auf Traumwolken schwebende Erfindung der ganzen Situation dieses kleinen phantastischen Dramas hätte schärfer beurteilt werden sollen. Die komische Figur Wispels ist ebenfalls zu ungeteilt gelobt, er ist doch ziemlich nebel- und skizzenhaft und bedarf der ergänzenden persönlichen Anschauung der mimischen Schnurren, mit denen Mörike diese Figur in vertrauten akademischen Kreisen heimisch gemacht hatte. Aber einzelnes, und nicht wenig einzelnes von Mörike ist vollendet poetisch und wiegt Bände der anderen neueren Dichter auf; das Beste gehört der naiven Poesie an, und hier ist eben die Grenze zwischen dem süddeutschen und norddeutschen Urteil; das letztere liebt Pathos und rhetorische Wirkung und sucht das Naive zwar ebenso auf, wie der Sentimentale immer das Naive sucht, aber auch nur, um es da zu finden, wo nicht sowohl Naivität als vielmehr künstliche Reproduktion des naiven Scheines ist. So hält man z. B. im Norden gewöhnlich Hebels Alemannische Gedichte für naiv und echt volkstümlich, wo doch jede Spur der Härte und gesunden lieblichen Roheit des im engsten Sinne naiven Liedes, des Volksliedes, fehlt.

Mörikes Bruch und Stocken ist auf dem Punkte zu suchen, wo er aus der Romantik sich in die gesunde Kunstform des immanenten Ideals zu erheben sucht und doch mit dem einen Fuße im Traume, im Märchen und in der Schrulle stehen bleibt. Allerdings ist auch die Sphäre der vernünftigen Wirklichkeit, in welche sich sein Roman unvollkommen erhebt, eine solche, welche bereits von früheren Dichtern, am meisten Goethe, durchgearbeitet, offenbar in der Kunst der neueren Zeit bedeutenderen, objektiveren Sphären weichen soll; die Bildungskämpfe des Subjekts in seinen Privatzuständen sind jetzt genug dagewesen, wir wollen Völkerkämpfe sehen. Aber wir haben eben die neue Poesie noch nicht, können sie noch nicht haben; so dürfen wir

uns ja wohl an der stellenweisen Herrlichkeit dieses Abendhimmels erfreuen. Als Lyriker aber ist Mörike in einzelnen Liedern absoluter Dichter. Von der schwäbischen Gruppe der romantischen Schule hat er das Naive, von der norddeutschen das traumhaft Phantastische, von der klassischen Verzweigung unserer letzten poetischen Blüte das rein menschliche, griechisch schöne Gefühl Hölderlins, von Goethe die plastisch edle Seelenmalerei in der Schilderung tiefer Empfindungskämpfe, aber hier versagt ihm die Kraft der Vollendung und des Fortschritts.

Im Alter ließ Fr. Vischer sich noch mehrmals über den ihm schon in der Jugend nahe befreundeten Dichter vernehmen: 1874 in seinen kurzen Autobiographie, den 6. Juni 1875 an Mörikes Grab und den 4. Juni 1880 bei der Einweihung seines Denkmals in Stuttgart*).

Der Schrift: „Shakespeare in seinem Verhältnis zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen" hat er 1861 in der Neuen Folge der Kritischen Gänge folgende Zusätze vorangeschickt (I, 2, S. III—XII):

Die mancherlei Mängel dieses Aufsatzes muß ich selbst hervorheben, damit sie mir nicht vorgerückt werden, als seien sie mir unbewußt. Auf den ersten Blick wird man ihm die Zeit seiner Entstehung ansehen. Wir befanden uns im Stadium einer noch unvergornen Wendung zur Politik. Ich würde jetzt dem rein Menschlichen in der Poesie mehr Ehre geben als damals, wenn ich über dasselbe Thema schriebe, nicht so unbevorwortet würde ich die politischen Stoffe vorziehen, würde genauer untersuchen, wodurch denn das Politische eigentlich erst poetisch wird. Die pathetische Einmischung der Politik in alle Dinge hindert uns aber nicht, gleichzeitig noch zu philosophisch zu sein; das lief ganz arglos nebeneinander her. Daß man dies Wort ja nicht mißverstehe, nicht meine, ich habe mich zu den Verächtern der Philosophie geschlagen: es soll heißen, wir trieben nach Art der alten Hegelschen Schule gern allgemeine Philosophie, wo angewandte hingehörte. Ich suchte mich zwar nach Kräften von jenem Substanzialismus frei zu halten, welcher die Werke der Kunst bloß auf den Inhalt ansah, da doch der ästhetische Wert in der Einheit von Inhalt und Form liegt; ich gehe ja Seite 22 ff. (hier Seite 63 ff.) mit Kant auf die prinzipielle Frage zurück, in welchem Sinne das

*) Altes und Neues III, S. 291, I, S. 177—186; Lyrische Gänge, Stuttgart, 5. Aufl., Cotta, 1909, S. 146.

ästhetische Wohlgefallen (und Hervorbringen) interesselos sein müsse, stelle Seite 26 (hier Seite 66) die Antinomie auf, daß der Wert des Inhalts an sich den Wert des Kunstwerkes nicht bedingt und daß er ihn, vollendete Form vorausgesetzt, doch bedingt; ich behandle das sogar weitläufiger, als ich es jetzt tun würde, diese Fragen waren überall noch weniger durchgesprochen in der Literatur als gegenwärtig, und auf meine Ästhetik konnte ich nicht verweisen, denn sie war noch nicht geschrieben; freilich Seite 27 (hier Seite 67) fehlt dann doch eine gründlichere Untersuchung: hier und im folgenden ist die Sache dargestellt, als ob, wenn nur der Dichter von einem Stoff aus der Vergangenheit warm erfüllt ist, das Gedicht sich wie ein Naturprodukt von selbst machte, da doch auf den Prozeß der Hervorbringung nun ernstlich eingegangen und gezeigt sein sollte, wie sich Interesse und Interesselosigkeit, Enthusiasmus und Ironie darin mischen und ausgleichen, wie der Künstler das glühende Metall seiner inhaltsvollen Erregung eben im Momente vor dem Erkalten auffängt und in die Form hinüberströmen läßt. Ich habe nicht für erlaubt gehalten, diese Lücke jetzt auszufüllen, nur Seite 26 (hier Seite 66) einige Sätze beigefügt, um deutlicher zu sagen, was dort bereits, aber etwas unklar gesagt ist. Wirklich nur zu streng war ich in der Anwendung des rein ästhetischen Maßstabs: ich sprach der Tendenzpoesie auch den relativen Wert ab, der ihr doch gewißlich zukommt, und ich verkannte, daß auch ein echtes, tendenzloses Kunstwerk immer von lebendigen Beziehungen auf die Gegenwart durchwoben sein wird, wie denn gerade Shakespeare mit Sprüchen tiefer praktischer Weisheit für seine Zeitgenossen und alle Zukunft seine Dramen so reich ausgestattet hat; endlich übersah ich, daß es sich mit der Lyrik anders verhält als mit Epos und Drama: sie kann der Wirklichkeit ein Sollen entgegenhalten und doch ganz poetisch sein, wenn nur Gedanke, Urteil, Verwerfung, Forderung zur vollen subjektiven Wirklichkeit geworden, d. h. ganz in Stimmung, in Sehnsucht, Schmerz, Zorn, Hoffnung übergegangen ist.

Allein trotz dieser so weit getriebenen Abstraktion des ästhetischen Standpunkts bekenne ich nicht zuviel, wenn ich mir vorwerfe, daß ich im entgegengesetzten Fehler der Alt-Hegelschen Schule, jenem rein philosophischen Lossteuern auf den Inhalt an sich, gleichzeitig noch befangen war: ich reihe ja die Dramen Shakespeares ganz nach

der innern Ordnung der behandelten Gegenstände auf und führe die Frage des künstlerischen Wertes nur nebenher. Nun sollte dies zwar keine endgültige Betrachtung sein, ich war mir wohl bewußt, es sei vielmehr nur eben auch ein Gesichtspunkt unter andern, und ich waffnete mich gegen Mißverständnis mit dem etwas burschikosen: „ich verbitt mir“ Seite 31 (hier Seite 70), allein jetzt wieder so zu schreiben, wäre mir doch unmöglich. Es fällt mir zwar nicht ein, zum reinen Formalismus in der Ästhetik mich zu bekennen, wie ihn neuerdings die Herbartische Schule zu systematisieren sucht, die schönste Form ist mir auch jetzt nichts anderes als die reinste Verkörperung des Inhalts, allein der Ästhetiker hat das ungetrennte Ganze von beiden doch immer von der Seite der Form zu fassen; die Aufführung einer Dramenreihe ohne Rücksicht auf die Zeit ihrer Dichtung, also auf die Grade der künstlerischen Reife des Dichters bleibt daher immer ein sehr in Frage zu stellendes Unternehmen. Entwicklung des Gedankens heißt für den Ästhetiker Komposition, Charakterzeichnung, Einführung von Kontrasten, Styl usw. Wie viel ist bis heute über Shakespeare geschrieben und wie wenig hierin noch geschehen! Wie sehr nur beiläufig hat man daran gedacht, ihm in die Geheimnisse seiner Formgebung, in die feinen Verästungen seines Erfindens, in seine symmetrischen Gegenüberstellungen von Verschiedenem und Widerstreitendem, in die Rhythmen seines Ganges durch Exposition zur Verwicklung, von da zur Katastrophe und zur Lösung zu folgen, seine ganze Art des Zeichnens, Vergleichens, Sprechens überhaupt genauer zu analysieren und mit der klassischen, dann mit der klassisch gebildeten unserer modernen Dichter zu vergleichen! Ich darf sagen, daß ich das in meinen Vorlesungen nicht versäume, in § 500 der Ästhetik glaube ich durch Aufzeichnung der Komposition des Lear einen Beweis gegeben zu haben, daß mir diese Studien nicht fremd sind, auch über Shakespeares Styl, seine Charaktergebung habe ich in diesem Werk und sonst in kleineren Arbeiten mancherlei Aufhellungen niedergelegt; man kann ja von dem großen Gegensatze der Stylprinzipien, der durch die ganze Geschichte der Kunst geht, gar nicht reden, ohne auf Shakespeare zu kommen und seine Kunstweise zu beleuchten; der hier wiederabgedruckte Aufsatz selbst geht Seite 45 (hier Seite 79) mit einigen Sätzen auf den Styl des Dichters ein, nennt ihn individualisierend und vergleicht ihn, freilich in zu naher

Zusammenstellung, mit der niederländischen Malerei; der Ausdruck realistisch war, als ich schrieb, noch nicht im Gebrauch, sonst hätte ich ihn angewandt, zugleich aber zeigen müssen, wie Shakespeare im Realistischen doch die monumentale Großheit des Idealismus hat. Allein das sind alles nur vereinzelte Lichter, und dabei ist die Literatur über Shakespeare bis heute stehen geblieben; es fehlt uns noch immer eine selbständige, umfassende Arbeit, deren Inhalt wäre: Shakespeare als Künstler. Das Werk von Gervinus soll wahrlich nicht verkleinert werden, wenn ich sage, es herrsche darin die ethisierende Betrachtung über die ästhetische vor; es hat ein anderes Gesicht, wenn ein Historiker mit dem ihm eigenen konkreten Blick, mit dem Charakter des Gefüllten, Gediegenen, Körnigen, den sein Element ihm gibt, den ganzen Shakespeare nach seinem Gehalte, seiner tiefen Lebensweisheit durchforscht, als wenn die Grundideen seiner Dramen mit raschen philosophischen Schritten durchmessen werden, wie ich hier getan; den großen Dichter ethisch zu betrachten ist eine Aufgabe für sich, die ihr gutes, großes Recht hat; wo aber Gervinus auf die ästhetische Frage wirklich eintritt — und er tut es ja doch nicht wenig —, da ist seine Betrachtung fühlbar mangelhaft; auf mehreren Blättern z. B. zeigt er, wieviel Abscheu Falstaff verdient, und die Frage, warum er dennoch so ganz komisch ist, kommt darüber doch gar zu kurz weg. — Übrigens bitte ich nicht zu übersehen, daß mein Aufsatz 1844 geschrieben ist, wo das Werk von Gervinus noch nicht da war; ich hätte sonst natürlich meine Klagen über die noch so häufige Verschrobenheit in der Auffassung Shakespeares nicht ausgesprochen, ohne mich mit diesem schlagenden Beweis unversehrter Gesundheit des Urteils zu betrösten. Man weiß kaum mehr, wie tief damals die Auslegung noch in der Romantik befangen, wie sehr die Kritik noch auf den Kampf gegen ihr phantastisches Treiben angewiesen war.

Eine weitere Folge der Einschränkung meines Blicks auf den Inhalt ist die, daß ich in den historisch-politischen Stücken Shakespeares lauter Prinzipiendramen sehe, d. h. nach der neueren Bezeichnungsweise Dramen, worin die Charaktere nur die Organe sind, durch welche ein Gegenstand von gleichzeitig berechtigten und unberechtigten Lebensmächten mit Notwendigkeit in Verwicklung, Schuld und Leiden führt. Auch dies ist ein Beweis, daß ich mir die Hegel-

schen Begriffe noch nicht selbständig fortentwickelt hatte, denn Hegel kennt bekanntlich keine andere Form des Tragischen, als die einer solchen prinzipiellen Kollision, die er so geistvoll an der Antigone des Sophokles aufweist. Daher habe ich den tiefen Unterschied nicht bemerkt, der zwischen dem Julius Cäsar und den zwei andern römischen Stücken Shakespeares besteht; jener allerdings kann ein Prinzipiendrama heißen, die Charaktere sind sichtlich die Person gewordene Republik und Monarchie und demgemäß in einer bei Shakespeare ungewohnten Einfachheit gehalten; Coriolan, Antonius und Kleopatra dagegen sind Charakterdramen und daher die Individuen viel tiefer, realistischer gefärbt, dort Freske, hier Ölbild. Natürlich ist der Unterschied der zwei Grundformen, von dem es sich hier handelt, kein absoluter: der Kampf der Prinzipien vollzieht sich nicht ohne den leidenschaftlichen Willen der Menschen und umgekehrt, wo die ganze Kollision aus den Persönlichkeiten zu kommen scheint, müssen doch objektive, allgemein wahre, relativ berechtigte Prinzipien ihrem heftigen Streben und Gegenstemmen zugrunde liegen. Die englisch historischen Stücke Shakespeares nun bewegen sich in einer Mitte zwischen diesen zwei Formen, denn wie sehr hier Eigenwille und Schuld der Charaktere im Vordergrund liegt, so ist doch sehr durchsichtig das Wesen des Feudalstaates an sich mit seinen innern Gegensätzen und dem Keime der Auflösung, der darin liegt, der zur großen Endkatastrophe mit Notwendigkeit treibende Hintergrund. Ich habe auch hier dennoch zu einseitig meinen Blick auf die letztere Seite gerichtet, aber wenigstens bei Richard III. nicht versäumt, auf den Charakter einzugehen.

Ein anderer wesentlicher Mangel des Aufsatzes ist, daß ich unsere großen deutschen Dichter neben Shakespeare so wenig zu ihrem Rechte kommen lasse. Vergleicht man sie einmal mit ihm, so darf man nicht ungesagt lassen, daß es eine Region gibt, worin sie nicht mit ihm zu vergleichen sind, daß ihnen etwas spezifisch Eigenes bleibt; das Vergleichen ist recht, aber es hat seine Grenzen. Wir können gar nicht wissen, wie weit Shakespeare es vermocht hätte, unsere moderne Ideenwelt und die erneute klassische Bildung in den geschlossenen Organismus seines Genies zu verarbeiten, denn beide Potenzen waren ihm ja fremd. Die Vergleichung mit Schiller liegt näher, weil dieser im Grunde durch und durch dramatisch ist wie Shakespeare

und in den gewaltigsten Zügen seiner Werke dem großen Briten tief verwandt; im übrigen steht er an objektiver Gestaltungskraft zwar unter ihm, aber in die Lücken des Dichters tritt der gedankentiefe, feurige moderne Rhetor, das ist der eigentliche Grund von Schillers Popularität und eine ihm eigene Größe, die von der Vergleichung mit Shakespeare ganz getrennt für sich gewürdigt werden muß. Goethes wahre Kraft liegt im Lyrischen und Epischen; der Dichter der innig naturvollen Empfindung und des plastischen, klaren, ruhigen Schauens kann mit dem Dichter der tatkräftigen Leidenschaft nicht ohne gründlichen Vorbehalt verglichen werden. Und dazu kommt nun eben das zuerst Bemerkte: daß beide, Goethe und Schiller, die klassische Formbildung und die moderne Ideenwelt, die tief verwickelten, reflektierten Kämpfe des modernen Lebens zu bewältigen hatten. Auch einen so harten Seitenblick, wie ich ihn Seite 35 (hier Seite 72) auf Goethes Alter werfe, würde ich mir jetzt nicht mehr beigehen lassen; über den zweiten Teil des Faust denke ich noch wie damals, aber so unvermittelt wie Seite 33 (hier Seite 71) würde ich mein Urteil nicht mehr hinstellen. Es ist eben alles noch in den Jahren geschrieben, wo man gern direkt zufährt und absolut spricht; so wird auch Seite 29 (hier Seite 68) von den modernen Kulturformen zu unbedingt behauptet, sie seien künstlerisch unbrauchbar; die Möglichkeit, daß unsere reflektierte und unzufriedene Zeit große Dichter hervorbringe, wird apriorisch verneint, während doch die zeugende Natur nicht nach unseren Schlüssen fragt, und von einem Zeitalter, wo die höchste Bildung zur Natur zurückkehrt, wird zu rosenfarb geträumt. Man war um sechszehn Jahre jünger.

Das ist auch auf die beiden folgenden Aufsätze zu beziehn.

Ich habe nicht für erlaubt gehalten, diese größeren und kleineren Mängel zu verbessern. Ohne den Inhalt zu verändern, habe ich da und dort etwas gestrichen oder eingeschaltet, bloß um dem Sinne, wie er einmal vorlag, ein wenig aufzuhelfen, eine Undeutlichkeit zu entfernen, einen Lichtpunkt aufzusetzen. Nur eine bedeutendere Änderung habe ich vorgenommen: was gegen M. Rapps Auffassung der Desdemona gesagt war, mußte von Rechts wegen gemäßigt werden. Dieser Gelehrte, der mir nachher ein geehrter und befreundeter Kollege geworden ist, hatte mir mit seiner freilich wunderlichen Deutung

dieses Frauencharakters ins Herz gelangt, ich schrieb im Zorn wie ein Verliebter, dem man die Geliebte angegriffen, und wurde über die Maßen grob. Des pathologischen Verhältnisses zu Desdemona schäme ich mich heute noch nicht sonderlich, aber das gehört natürlich nicht in die Kritik, nicht in die Wissenschaft. Ich hätte die ganze Polemik gestrichen, wenn nicht der Zusammenhang an jener Stelle ein Beispiel für gewisse moderne Fehlgriffe in der Auslegung Shakespeares gefordert hätte, und wenn ich es nicht immer noch für Pflicht hielte, eine der schönsten Charakterschöpfungen vor Mißverständnis zu schützen. Daher habe ich denn hier auch einige Sätze zur Erhöhung des positiven Ausdrucks meiner Ansicht hinzugefügt. . .

Warum ich nun trotz so manchen Mängeln diese ältere Arbeit dennoch des Wiederabdrucks für wert halte, das zu sagen geziemt mir nicht. Es genügt, daß ich die Fehler gebeichtet habe, soweit ich sie erkenne, über das Gute mögen nun andere sprechen, wenn sie solches darin finden.

Die Kritik Herweghs hat Fr. Vischer 1844 in dem zweiten Bande seiner ersten Kritischen Gänge neben die Kritik Mörikes unter dem Titel „Zwei Erscheinungen neuerer Poesie" gestellt. In dem Vorwort hiezu sagt er (S. LIII):

Herwegh hat (verglichen mit Mörike) den größeren, zeitgemäßeren Gehalt, ist aber so bildlos und der Unmittelbarkeit, der Objektivität bar, welche auch von dem Lyriker zu fordern ist, daß er als Dichter neben Mörike ganz hinunterfällt. Im Vaterlande hat er sehr wenig Anklang gefunden, auswärts hat man meine Beurteilung mancherorten als hart und ungerecht aufgenommen. Eine Reihe von Einwendungen, welche jede Berücksichtigung verdienen, habe ich in die Beurteilung des zweiten Teils der Gedichte aufgeführt und zu beantworten gesucht.

Die Beisteuer „Zur Kritik der Mystères de Paris von Eugène Sue" ist 1844 im Julihefte der „Jahrbücher der Gegenwart" anonym erschienen und als „Nachtrag" bezeichnet mit Bezug auf das, was kurz vorher im Märzhefte desselben Jahrgangs dieser Zeitschrift W. Zimmermann unter dem Titel: „Der Roman der Gegenwart und Eugen Sues Geheimnisse" ausgesprochen. Die Einleitung dazu möge hier sogleich ihren Platz haben (S. 655):

Es ist in einem Schreiben aus Berlin in der Beilage zur „Allgemeinen Augsburger Zeitung" vom 2. Juli d. J. den Jahrbüchern zum Vorwurf gemacht worden, daß sie einen panegyrischen Aufsatz über

die Mystères de Paris aufgenommen und so in den urteilslosen Hunger unseres Publikums nach fremder, insbesondere nach pikant-anrüchiger französischer Kost eingestimmt haben. Man wird unserem Organe sonst eben nicht vorwerfen können, daß es sich zuviel um diese Literatur bekümmere, und die Redaktion will zum Belege dieser Wahrheit nun sogleich die Naivität begehen, zu bekennen, daß sie das berüchtigte Buch nicht einmal noch gelesen hatte, als sie jenen Artikel aufnahm. Man wird ihr darum nicht den Vorwurf der Schlaffheit machen, womit manche Blätter grundsatzlos ungeprüft einlassen, was kommt. Ob diese Jahrbücher Charakter haben oder nicht, muß man aus dem übrigen, aus ihrer ganzen Haltung wissen. Diesmal jedoch schien es unverfänglich, von einer Feder, welche allerdings mehr Beruf zu eifrig anerkennender enthusiastischer als zu streng kritischer Beurteilung haben mag, ohne weitere Vergleichung mit dem Gegenstande die Anzeige eines jedenfalls interessanten Buchs aufzunehmen, von welchem nicht etwa bloß die Menge berauscht ist, sondern selbst gründliche Männer viel Gutes zu rühmen wissen. Die Gefräßigkeit der unteren lesenden Massen, ihr Jähhunger nach halbstinkendem Wildbret aus fremden Ländern geht uns dabei gar nichts an; Tagesblätter mögen dagegen versuchen, was sie können, und sollen es.

Wir haben aber, unsere Versäumnis gutzumachen, nach dem corpus delicti gegriffen und wollen versuchen, dem vorausgeeilten positiven Teile der Kritik den negativen nachzuschicken. Sagen wir, was anderswo vielleicht schon gesagt ist, zufällig wieder, so mag man das als ein Zeichen unserer Unwissenheit und Unschuld aufnehmen, so gut man kann.

Der kritische Gang „Ein literarischer Sonderbündler" ist 1847 durch Eichendorffs Forderung einer wahrhaft katholisch gesinnten Romantik veranlaßt worden. Dabei handelt es sich naturgemäß immer um die neuere Romantik selbst. Diese Gegenerklärung atmet nun eine Glut und Kraftspannung, der man das Anschwellen des im folgenden, dem roten Jahr hervorbrechenden Sturmes anspürt. Fr. Vischer bedauerte später ihren Ton im Rückblick auf die herzgewinnende, ganz ungetrübte Freundlichkeit, womit ihm Eichendorff, der ihm vorher persönlich nicht bekannt geworden, bei einem nachher stattfindenden Zusammentreffen in Berlin entgegenkam, doch scheint es fast, als wäre ihm dabei die Schrift nicht mehr deutlich in Erinnerung gewesen, denn diese Selbst-

rüge ließe sich wohl nur auf ganz Vereinzeltes darin als zutreffend beziehn; auch hat er ja die Sache später jedesmal ebenso beurteilt. — Und heute? Wenn er noch da wäre, würde er sich anders verhalten zu den ähnlichen, ja wesentlichenteils ganz übereinstimmenden Erscheinungen an unserem Himmel, zu dem romantischen und mystischen Getue der neuesten Kunstmode und ihren Liebschaften mit Scholastik und Ultramontanismus?

Ganz klar liegt es hingegen vor Augen, warum er im Alter, wenn die Rede kam auf seine umfassende, schon 1839 veröffentlichte „Kritik der Literatur über Goethes Faust“ Prädikate wie: zu scharf gebrauchen und auch von Fehlgriffen im Inhalt sprechen konnte; seine späteren Schriften über den Gegenstand lassen erkennen, welche Stellen er hiemit meint, und er hat ja schon 1844, also fünf Jahre nachher, mehreres an dieser Schrift ausgesetzt in der Vorrede zu seinen ersten Kritischen Gängen. Dort sagt er (S. XXXVII ff.):

Die Kritik der Faust-Literatur ist sehr wenig höflich ausgefallen. Man wird billig einem Manne, der diesen Augiasstall zu misten unternahm, einige Ungeduld nachsehen; auf einen groben Klotz gehört ein grober Keil. Wie entrüstet ich aber hier gegen die rein spekulative Behandlung eines Kunstwerks, gegen das stoffartige Aufsuchen philosophischen Inhalts statt ästhetischer Kritik auftrat, ich war selbst dennoch nicht ganz frei von dieser Auffassungsweise. Es ist in dieser langen Reihe von Beurteilungen viel zu wenig Kritik des Gedichts als eines gewordenen, wie es in seinen ungleichzeitigen, fragmentarisch verbundenen Schichten aus dem Dichter, dem Unterschiede seiner Entwicklungsstufen und der Gunst oder Ungunst des ihm eingebenden Genius zu erklären ist. Es war in mir selbst noch weit zuviel unechte Pietät. Daher habe ich Weißes Werk, die einzige ästhetische Kritik, in denjenigen Partien, wo er von den Fugen und Nähten der ungleichzeitigen, mehr oder minder gelungenen Stücke spricht, viel zu flüchtig beurteilt. Freilich hatte er mir die Freude an seinem Werke durch die schiefe Auffassung des Grundgehalts verdorben.

Auch den Mangel hat meine Kritik, daß ich das Gedicht viel zu wenig als Ausdruck seiner Zeit ins Auge gefaßt habe, wie es den innersten Nerv jener merkwürdigen Revolution des europäischen, zunächst des deutschen Geistes gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts so durchsichtig zutage legt. Nur berührt ist dieser Punkt in der Kritik von Webers Schrift, Band II, Seite 114 (hier Seite 145). Die

Wissenschaft war verknöchert in Dogmatismus und Formalismus; die jugendlichen Geister fühlten dies und schmachteten nach den Brüsten, den Quellen alles Lebens, „an denen Himmel und Erde hängt, dahin die welke Brust sich drängt"; aber kein Laut kam ihnen im weiten Reiche der damaligen Schulwissenschaft entgegen, diese hatte noch keine Ahnung von einer Erkenntnis, welche essentiell, welche im Bewußtsein der Einheit des Denkenden und Gedachten begründet und zugleich das dialektische Moment der verständigen Trennung und ihrer Auflösung als Methode in sich aufnehmen könnte. Daher mußte der Drang nach Wahrheit sich überstürzen, daher wurde alle Methode, wurden alle Mittel des Erkennens verachtet, und ein ungeduldiger Mystizismus suchte die Wahrheit mit Gewalt zu erobern. Man wollte, da man jede Vermittlung verachtete, unmittelbar erkennen. Auf diesem Punkte steht Faust, dies ist der Grund seiner Zauberei, die ihm „durch Geistes Kraft und Mund" manch Geheimnis kundtun soll. Man nehme dazu den Famulus Wagner und des Mephistopheles Gespräch mit dem Schüler, so hat man den ganzen Zustand der damaligen obligaten, d. h. insbesondere akademischen Wissenschaft, ehe die neue Philosophie seit Kant mit jugendlichem Atem ihn erneuert hat. Nehmen wir nun ein Beispiel aus der Naturwissenschaft. Man hatte eine nach äußeren Kennzeichen rubrizierende, klassifizierende Botanik und Zoologie; der dürstende Geist tieferer Talente forderte aber ein inneres Band. Wir haben jetzt eine organisch physiologische Erkenntnis der Pflanze und der Tiergestalt in ihrem Bau und der Stufenleiter ihrer wechselnden Formen; eine solche Erkenntnis sucht Faust, die Wissenschaft reicht sie ihm nicht, so verachtet er diese und will durch einen Gewaltstreich, durch Zauber unmittelbar ins Innere der Natur eindringen. Hier begreift man, warum Schelling in seiner „Methode des akademischen Studiums" unser Fragment als „das eigentümliche Gedicht der Deutschen begrüßte, das einen ewig frischen Quell der Begeisterung eröffne, welcher allein zureichend war, den Hauch eines neuen Lebens über die Wissenschaft zu verbreiten". Schelling durfte aber den Faust nicht nur als den Propheten des großen Prinzips der Identitätsphilosophie begrüßen, sondern es ist ebenso natürlich, daß er ihn auch als Schutzpatron der Mängel dieser Philosophie willkommen hieß. Schelling verachtete wie Faust die verständige Vermittlung in der Wissenschaft, weil die

bisherige nur zu Verstandesrelationen geführt hat; Faust zitiert den Erdgeist und sinkt vor der riesengroßen Erscheinung nieder: Schellings Identitätsprinzip ist „wie aus der Pistole geschossen" durch die intellektuale Anschauung da, und der Gedanke sinkt von dem vorgeblichen Versuche, in diesen dunkeln Grund seine Linien zu ziehen, ermattet nieder; Faust wirft sich überdrüssig ins Leben und meint mit genialem Übermut seinen Schaum abschöpfen zu können, ohne von den Rädern seines sittlichen Komplexes gepackt zu werden: die Schellingsche Philosophie diente den Romantikern zum Schilde, denen Sittliches und Unsittliches nur als schönes Schattenspiel des Selbstgenusses dienen sollte.

Wie nun die Wissenschaft, so sehnte sich auch das Leben nach einer Umgeburt. Diese Sehnsucht teilte sich in zwei Formen. Der subjektive Deutsche suchte Freiheit von den Banden einer veralteten Konvenienz und einer Moral, welche die Rechte der Persönlichkeit nicht in Rechnung nahm, freie Bildung durch freien Genuß und freie Tätigkeit; aber er stürzte mit den veralteten Gesetzen auch die ewig wahren um und wußte die abstrakte Freiheit der Persönlichkeit nicht mit dem vernünftigen und besonnenen Eingehen in die Bedingungen des Lebens, dem Gesetze der Notwendigkeit, mit Zucht und Gehorsam zu vereinigen; die übersprudelnden Jünglinge der Sturm- und Drangperiode standen daher an einem Abgrund, in welchem mehr als einer von ihnen verloren gieng. Es war kein Epikureismus, man suchte unbegrenzte Tätigkeit so gut wie unbegrenzten Genuß. Goethe meinte Kunst, Poesie, Naturforschung und die Verdienste des Staatsmanns in sich vereinigen, Tasso und Antonio zugleich sein zu können, nannte sich eine Legion, von hundert Welten trächtig; er wollte wie Faust der Menschheit Krone erringen. Auch dies war ein Abgrund. An diesen Abgrund führt Mephistopheles den Faust; aus Reminiszenzen der Jugendsünden jener Brausezeit ist die vermessene Wette mit Mephistopheles, die Liebesgeschichte mit Gretchen, ist zum Teil die Figur des Mephistopheles, ist die Walpurgisnacht, in welcher der konzentrierte Hautgout der Liederlichkeit qualmt, mit hellem und sittlich überblickendem Geiste zusammengesetzt. Die Absicht ist, Faust durch Schuld und Reue zur Besinnung, zur männlichen Versöhnung mit dem Leben, zu jener Durchbildung der Persönlichkeit zu führen, welche sich beschränkt und doch frei bleibt,

welche nicht fürchtet, die innere Poesie, die edle Unzufriedenheit im Philisterium einzubüßen.

Die andere Form jenes Dranges nach neuem Leben fiel dem französischen Volke zu, die Umschaffung des objektiven Lebens, des Staats. Derselbe Jugendrausch wie dort in engerer Sphäre wußte hier wohl zu zerstören, aber nicht zu bauen. Diese Gestalt der Revolution nahm Goethe gar nicht auf, gegen diese Welt war er versteinert; und doch ist es Faust, und niemand anders als Faust, der seit Rousseau bis auf George Sand im französischen Geiste spukt. Freilich kann man auch sagen, Faust sei einmal ein Deutscher, und jener französische Störenfried müsse ein Milchbruder von ihm sein, den er vergessen habe. Goethe gedachte im zweiten Teil seinen Helden in höhere, bedeutendere Sphären zu führen, aber er hat es schlecht genug angegriffen.

Wollte man Faust in die geforderte politische Lage bringen, ohne die Einheit der Zeit zu sehr zu verletzen, so ließe sich hiezu der Bauernkrieg benützen, diese einzige Erscheinung in der Geschichte des deutschen Volkes, welche, getragen von den reinsten und edelsten Ideen über Freiheit und Menschenrecht, an der Unreifheit der Zeit, an der inneren Unfreiheit der kirchlichen Reformatoren, welche hier geradezu in Schlechtigkeit übergieng, aber auch an der Wildheit schrankenloser Rachsucht und an der Uneinigkeit, wodurch die Unternehmung sich selbst trübte, tragisch gescheitert ist. Der Bauernkrieg wäre eine Situation, welche alle Ideen der späteren politischen Revolution, selbst die neuesten des Kommunismus nicht ausgeschlossen, im Keime enthält; sie wäre symbolisch in dem erlaubten Sinne, durch welchen die Wahrheit, die individuelle Haltung und der historische Charakter der wahren Poesie nicht aufgehoben wird. Der Bauernkrieg wäre nur deswegen ein Symbol der modernen Revolution, weil er wirklich der Anfang derselben ist. Faust nun müßte vorher von der Reformation ergriffen und begeistert sein und würde mit Jubel diese Frucht derselben, das Erwachen der politischen Persönlichkeit im Volke begrüßen, er würde als Anführer an die Spitze einer Bauernschar treten. Seinem Enthusiasmus müßte der Dichter die Züge des Feuergeistes jener Zeit, dessen Schwert die Rede und dessen Rede ein Schwert war, des Ulrich von Hutten, leihen. Jetzt würde Mephistopheles seine alte Rolle fortsetzen. Die

Situation wäre wie gemacht dazu. Er würde bald an Fausts Hitze noch schüren und ihn dadurch zu wirklichen Ungerechtigkeiten, zu Handlungen der Grausamkeit hinreißen, wozu ihm seine Stellung alle Gelegenheit böte; bald würde er seinen Enthusiasmus verhöhnen und verlachen und ihm die ganze Unternehmung als einen Ausbruch tierischer Begierden in den Staub herunterziehen. Er würde zugleich die Bauern zu Greueltaten hetzen, sein Werk wäre es, wenn sie zuerst auf reiche Klöster losstürzen, die Keller aussaufen, die Pfaffen kastrieren usw. Würde nun Faust, durch diese Verunreinigung des Werkes zurückgeschreckt, sich in die Einsamkeit zurückziehen, und, wie früher schon in Wald und Höhle, wieder der reinen Betrachtung sich weihen, so stellte Mephistopheles sich wieder ein und ruhte nicht, bis er ihn zurückgelockt hätte. Endlich aber, nach neuen Verirrungen der Unbesonnenheit, der abstrakten Begeisterung, welche rücksichtslos die Wirklichkeit verletzt, müßte Faust erleben, daß die Unternehmung scheitert, und daß er selbst mit abermals getrübtem Gewissen dasteht. Jetzt würde er sich sagen, daß das ganze Werk ein unreifes war, und den Vorsatz fassen, ehe er wieder mit solcher Hast in die Wirklichkeit übergreife, sein Inneres durch neue, anhaltende Beschäftigung mit sich selbst erst noch tiefer zu bilden und zu reinigen. Dies wäre dann der Schluß des Gedichts, nach meiner Ansicht der einzig mögliche und richtige. Eigentlich abgeschlossen kann das Drama nicht werden, das habe ich in meiner Kritik dieser Literatur hinlänglich bewiesen. Die Versöhnung des Idealismus und Realismus in Denken und Handeln, wohin das Ganze strebt, kann nur als Perspektive in Aussicht gestellt werden, teils weil Faust überhaupt nicht der Held der Versöhnung, sondern der Entzweiung ist, teils weil die Darstellung der Versöhnung als eines ruhenden, fertigen Zustandes ebenso philosophisch unwahr als poetisch matt wäre. Jener Schluß nun würde diese Perspektive gewiß in der richtigen Weise eröffnen. Was Faust als einzelne Person betrifft, so würde er ein Handeln mit männlicher Besonnenheit, mit Anerkennung der Grenze und des Maßes als künftige Aufgabe ansehen. Zugleich würde das Gedicht den Hauptfaden nicht ganz fallen lassen, der sich ja wesentlich durch das Ganze hindurchziehen soll, nämlich Fausts Wissenstrieb und denkende Natur, wodurch er sich von jedem andern dramatischen Helden unterscheidet und jedes gegebene Verhältnis in das Bewußtsein und den

Gedanken zu erheben sucht. Durch reineres Denken künftig sein Handeln zu reinigen wäre sein wohlbegründeter Vorsatz. Man würde nun mit Leichtigkeit einsehen, daß Mephistopheles und der Herr, Faust und Mephistopheles in ihren Wetten je beide sowohl gewonnen als verloren haben.

Allein Faust ist nicht bloß dieser einzelne, er ist der strebende Menschengeist, er ist bestimmter der strebende Geist in der großen Krise des achtzehnten Jahrhunderts, da dem Bewußtsein zuerst seine subjektive Unendlichkeit aufgieng, er ist noch näher gefaßt dieser Geist in der besonderen Bestimmung des deutschen Naturells. Nun würde er aber durch die letzte politische Situation, obwohl sie der deutschen Geschichte angehört, vermöge ihrer vorbildenden Beziehung auf die französische Revolution stark in den französischen Charakter übergehen. Der Schluß jedoch wäre, daß der französische Charakter zwar rasch und entschlossen handelt, aber sich überstürzt und die Früchte nicht erntet, weil die innere Bildung, aus welcher die Tat fließt, nicht rein und reif ist. Es würde in Aussicht gestellt, daß vielleicht das deutsche Volk, das so lange in politischem Schlummer begraben nur in den Bergwerken der inneren Bildung arbeitete, einst noch beweisen werde, daß es auch handeln kann, daß aber seine Handlung reiner und fruchtbarer sein wird, weil eine lange, gründliche, tiefe Bildung des Denkens dieser Handlung vorangieng. So wäre dieser Faust und dieser Schluß ein Vorbild und Zeichen unserer Hoffnungen und Zukunft.

Wie wenig mir solche, in der Idee dieser Tragödie ganz notwendig begründete Konsequenzen bei der Abfassung dieser Kritikenreihe schon klar waren, beweist namentlich die Bemerkung Teil II, Seite 212 (hier Seite 317), wo behauptet wird, rein praktische Situationen, wie die eines Feldherrn oder Herrschers, taugen für den Helden nicht, weil innere Zerwürfnisse sein eigentliches Pathos seien. Faust muß freilich alles, was er angreift, hoch und geistig fassen, ja ins Exzentrische treiben und eben dadurch sich in Schuld verstricken, allein der Übergang in das Leben und die Handlung ist ja gerade seine Bestimmung und sein Ziel. Monarch freilich durfte er nicht werden, aber aus andern Gründen; sollte er übrigens je einen Thron besteigen, so müßte er aus allzu großem Liberalismus, wo er auf der einen Seite Gutes stiftet, auf der andern Seite das

Recht verletzen. Goethe hat etwas der Art in den fünften Akt aufgenommen, die Zerstörung der Hütte von Philemon und Baucis, aber dies ist so trüb allegorisch wie nur etwas in diesem zweiten Teile; auch benützt Mephistopheles die Schuld, welche Faust durch diese Tat der Ungeduld auf sich lädt, gar nicht für sich als Hintergrund seines vermeintlichen Gewinns der Wette. Ferner habe ich in derselben Bemerkung Seite 212 (hier Seite 317) gar nicht hervorgehoben, daß Faust, wenn er etwa in die Situation des Künstlers gebracht werden sollte, notwendig in die Zeit einer Krise streitender Kunstprinzipe versetzt werden muß, denn er ist einmal der Held des revolutionierenden Geistes. Goethe selbst hat dies wohl gefühlt, da er ihn allegorisch benützt, den Gegensatz und die Versöhnung des Klassischen und Romantischen in seltsamen Bildern darzustellen, freilich in derselben trostlosen Art, worin dieser ganze zweite Teil, der in allen Zügen ähnliche Bruder der Wanderjahre Wilhelm Meisters, verfertigt ist. Die ganze Sache ist allerdings deswegen schwierig und fast unausführbar, weil eine solche Krise in der Zeit, in welcher Faust spielt, noch gar nicht vorhanden war, also die Zeiteinheit zu gewaltsam zerrissen werden muß. Doch im Keime bereitete sich diese Krise damals allerdings vor; die humanistischen Studien, die Kenntnis der Alten drangen ein, wirkten mit der Reformation gemeinsam, die aszetische Bildungsform des Mittelalters zu zerstören, unterbrachen aber auch auf lange Zeit die Fortbildung der einheimischen Poesie. Man müßte Faust mit diesen Bestrebungen, mit Melanchthon, Reuchlin, Erasmus in Zusammenhang bringen, wenn man einen Anknüpfungspunkt finden wollte, um jene künstlerische Krisis vorbildlich in ihm darzustellen, ohne den geschichtlichen Boden zu verlassen und dadurch den Helden in eine Allegorie zu verflüchtigen. — Übersieht man den zweiten Teil von Goethes Faust, so hat man so ziemlich alles beisammen, was in dem Bildungsgange des Dichters ein wesentliches Moment bildete, einem Bildungsgange, der allerdings so bedeutend war, daß ihn Goethe als Symbol allgemeiner Bildungswege hinstellen durfte. Der erste Akt scheint unter seinen abstrusen Allegorien die letzten jugendlichen Brausejahre zu versinnbildlichen, welche der Dichter mit dem Herzoge von Weimar verlebte, jene Zeit, wo er so manche edle Stunde im Dienste von Liebhabertheatern, Maskeraden und dergleichen vergeudete, während sein

Inneres in dunkler Gärung die jugendliche Wildheit der Sitten abzulegen, die naturalistische Jugendpoesie auszuscheiden und die geläuterte Kunstform durch das Studium der antiken Dichtung aufzunehmen strebte; ein Versuch, der noch nicht gelingen konnte, weil das Verhalten des Dichters noch zu pathologisch war (Heraufbeschwörung der Helena, Fausts stürmischer Versuch, sie gewaltsam an sich zu reißen; die Erstarrung Fausts am Ende dieses Aktes ist wohl auf die trübe Verstimmung des Dichters zu deuten, ehe er nach Italien reiste). Die ganze Situation ist aber so gut als gar nicht benützt. Die Reinigung der Persönlichkeit durch das Leben in den höchsten geselligen Kreisen, wie es auch innerlich gären und stürmen mag, ist im Tasso ganz anders und wahrhaft poetisch dargestellt. Der zweite Akt scheint den wirklichen Übergang zur Läuterung der Phantasie und ganzen Subjektivität durch Aneignung des antiken Geistes und Kunstgefühls zu bezeichnen, im Dichter durch die Reise nach Italien vermittelt. Naturphilosophische Studien ziehen sich dazwischen, wie sie den Dichter in Italien neben seinen Kunststudien beschäftigten. Der Homunkulus ist wohl die geistlose Philologie im Gegensatz gegen die wahre Verjüngung des Altertums. Der dritte Akt umfaßt dann die wirkliche Versöhnung des romantischen Gemüts mit der plastischen Form, der vierte und fünfte erhebt sich in die politische Sphäre, wobei dem Dichter seine ministerielle Tätigkeit für Bergbau, Industrie usw. vorschweben mochte. Es sind hiemit allerdings alle wichtigeren Situationen gegeben, in welche der Held noch zu führen war, aber wie?

Sehr derb bin ich mit Enk umgegangen; seine Briefe waren aber auch gemacht, eine eiserne Geduld zu brechen. Ich spreche eine gewisse Empfindung, hart gehandelt zu haben, nur hier aus — dem H. Leutbecher habe ich es nicht besser gemacht —, weil der tragische Tod des Unglücklichen jetzt Mitleid erregen muß. Allein das Wort: de mortuis nil nisi bene gilt in der Literatur nicht. Die hyperphilosophische Schrift von Hinrichs habe ich aus Achtung vor den bekannten Gesinnungen dieses Mannes wie eine eingesehene und bereute Jugendsünde behandelt. Ich suchte eine glimpfliche Form, und diese bot sich als die gefälligste dar. Freilich hat Hinrichs in seiner Schrift über Schiller sie nicht gerechtfertigt, denn diese hält sich noch in derselben falschen Manier des Konstruierens. Was Einzelheiten betrifft,

so wäre wohl einiges zu berichtigen. So habe ich z. B. in der Kritik von Falks Schrift gegen den vielen Mißbrauch, der mit den Worten des Mephistopheles: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie“ usw. getrieben wird, geltend gemacht, daß dies Worte des Teufels seien, der den Schüler verderben will. Allein der Dichter macht hier offenbar selbst den Schalk und hat seine Freude an seinem Mephistopheles; es liegt über der ganzen Stelle ein Zwielicht; Goethe spricht unverkennbar in diesen Worten seine eigene Überzeugung aus, doch so, daß ihm unbestimmt vorschwebt, etwas Gefährliches und Unwahres müsse neben dem Wahren darin liegen. Daher habe ich in der jetzigen Redaktion die Worte beigesetzt: Mephistopheles hat zwar immer halb recht, und so auch hier, aber auch um kein Haar weiter. Ich habe mir, wie ich oben schon gesagt, überhaupt erlaubt, an einigen Stellen, da ich mich doch zu einer eigentlichen Umarbeitung nicht berechtigt glaubte, durch solche Einschiebsel zu berichtigen und zu ergänzen. Über den zweiten Teil hat seither auch der gediegene Rötscher geschrieben. Allein ich gestehe, daß mir nicht weiter möglich ist, mich mit solcher unfruchtbarer Deutung unfruchtbarer Rätsel zu beschäftigen und die müden Leser mit einer resultatlosen Prüfung derselben zu behelligen. Ich achte Rötscher hoch, aber hier gehen unsere Wege ganz auseinander. Ich lese nichts mehr über diesen zweiten Teil des Faust.

Man wird nun gewiß finden, daß auch dieser kritische Rundgang doch seinen Wert behält, obgleich er so sehr verjährt ist und obgleich er den weiter gelangten Verfasser selbst nicht mehr befriedigen konnte, nur muß man eben immer mit in Anschlag bringen, was er seit 1857 über den Faust und die Faust-Erklärung geschrieben hat. Hier kann darüber bloß noch der Einzelnotiz Raum gegeben werden, daß er später auch sein schroffes Urteil über die Allegorien des zweiten Teils der Tragödie „einschränkte“, indem er einige derselben als „formell schön geschaut“ anerkannte, daß er aber dabei die Gründe seiner Behauptung dennoch festhielt und ihre unwiderlegte Gültigkeit bewies*).

*) Goethes Faust, Neue Beiträge usw. 1875, S. 111 ff., 133 ff. Prinzipiell ist ebendaselbst S. 98 ff. und 120 ff. vom Wesen der Allegorie und dem Unterschiede zwischen ihr und dem Symbol die Rede. In dem Register seiner Ästhetik sind S. 32 die Stellen angegeben, die von der Allegorie handeln. Außerdem findet man ihn 1860 damit beschäftigt im zweiten Bande seiner Kritischen Gänge (N. F., 5, Kritik meiner Ästhetik, S. 136 ff.,

Über den poetischen Entwurf „Zum zweiten Teil von Goethes Faust“ sagt er 1861 in dem Vorworte des dritten Hefts der Neuen Folge seiner Kritischen Gänge (S. III):

Er enthält Ideen, die längst reif lagen, und die ich längst einmal auszusprechen im Sinne hatte.

Daß er sie schon 1839 in einer kurzen Skizze vorgebracht hatte*), scheint ihm also damals aus dem Gedächtnis entschwunden zu sein. Freilich stimmt sein entwickelter Plan zum Teil damit nicht mehr überein. Sodann stellt er heraus, was diese Schrift im Inhalt gemein hat mit der, welche das dritte Heft eröffnet (S. IV):

Der Aufsatz: „Strauß als Biograph“ hat es mit einem Streiter des freien modernen Geistes zu tun, und die Krone der Schriften, die in dieser Kritikenreihe besprochen werden, ist diejenige, worin derselbe seinesgleichen, worin er einen der großen Vorstreiter, Ulrich von Hutten, behandelt**); der dritte, neue Aufsatz aber entwirft das Bild einer Fortsetzung und eines Schlusses der Tragödie Faust, worin dieser Held, gewiß seiner wahren Bedeutung angemessen, als Kämpfer für dieselben großen Prinzipien der neuen Zeit auftritt, für welche ein Ulrich von Hutten sein geistiges Schwert zog und Strauß das seinige führt.

Am Ende bemerkt er hier noch (S. X):

Nachdem dies Vorwort vom Inhalte des letzten Aufsatzes: „Zum zweiten Teile von Goethes Faust“ ein paar Worte gesagt hat, bleibt mir zum Schlusse noch übrig, ein Geständnis abzulegen, das die sonderbare Form betrifft, worin dieser Inhalt vorgebracht ist: die Form eines poetischen Entwurfs, der durchaus bestimmt ist, Entwurf zu bleiben. Der Eingang sucht sie zu rechtfertigen, aber das wird natürlich nicht genügen. Ich gäbe viel darum, wenn ich alles so gewiß wüßte als dies, daß ich mit dem Ding ausgelacht werde, und ich gäbe viel darum, wenn ich alles so gewiß wüßte als dies, daß ich es doch habe machen müssen. Das ist das Schicksal von

147 ff., 6, S. 6 ff.) und in seiner letzten wissenschaftlichen Schrift, die den Titel das Symbol hat und zuerst 1887 erschien unter den „Philosophischen Aufsätzen“, welche Ed. Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doktorjubiläum (Leipzig, Fues, S. 153 ff.) gewidmet sind, sodann 1890 aufgenommen wurde in Altes und Neues, N. F., Stuttgart, Bonz, S. 290 ff.

*) S. oben S. XIV. **) S. oben Bd. I, S. 217 ff.

Naturen, welche zwischen Kritik und schaffende Kunst in die Schwebe geworfen sind, und das Bekenntnis, zu diesen zu gehören, wird das Lachen des Spottes wenigstens in ein gutmütiges verwandeln. Zürich, im Februar 1861.

Die hier angeschlossene Selbstverteidigung hat er 1863 im zweiten Bande seiner neuen Kritischen Gänge (4, S. VII) ganz kurz eingeführt mit den Worten:

Zu dem „Pro domo" habe ich nichts beizusetzen als die Beteuerung, daß ich entfernt nicht daran denken würde, für einen eigenen poetischen Versuch mich kritisch zu schlagen, wenn er dem ernsten Gebiet angehörte oder im komischen auf strengen Bau, feine Durchbildung Anspruch machte; daß ich mich eines nach meinem Gefühl verkannten Harlekinscherzes annehme, dessen habe ich mich wohl nicht zu schämen.

Ebendort sagt er dann:

Dem Aufsatz über Uhland mag man teilweis eine ursprünglich andere Bestimmung anfühlen. Ich war angegangen worden, für die Gartenlaube über den Verstorbenen zu schreiben und versuchte die Sprache zu treffen, die sich für ein Volksblatt eignet. Ein Drittel war schon vollendet, als ich mich überzeugte, daß ich mir Unmögliches auferlegt hatte. Als Angel, um die sich die Arbeit drehen mußte, beschäftigte mich die Frage, wie es komme, daß ein Dichter, dem ein gewisses modernes Element: der innere Konflikt, der Seelenkampf, der aus Irrgängen des Lebens entspringt, der Zweifel, das Prometheische, kurz die Negation fehlt, dennoch im vollen Sinn ein Dichter und der Liebling aller Stände sei. Dies führt zur Analyse, und Analyse ist nicht für ein Volksblatt. Ich bat also um Entbindung von meiner Zusage, erhielt sie dankbar und schrieb nun in der Sprache und Ausführlichkeit weiter, die ein solcher Inhalt will. Ich habe kein klares Bewußtsein darüber, ob die Ungleichheit, welche durch diese während meiner Arbeit eingetretene Wendung entstehen mußte, durch die Überarbeitung hinreichend ausgeglichen ist; die Kritik wird mir ja dazu verhelfen. Zürich, den 16. März 1863.

Der Aufsatz: „Eine Schrift über Jean Paul" ist der erste der drei älteren, die er 1873 im 6. Hefte der neuen Kritischen Gänge noch einmal herausgab. Zu ihm hat er im Vorworte die nachstehenden Zusätze gefügt (S. VIff.):

Das Hauptmotiv, warum ich ihn zum Wiederabdruck bestimmt habe, ist der lebhafte Wunsch, auf Karl Planck keineswegs bloß als Verfasser der hier beurteilten Schrift, vielmehr überhaupt als Philosophen aufmerksam zu machen. Es kommt wohl namentlich auf Rechnung seiner Darstellungsweise, wie sie in meiner Anzeige geschildert ist, daß man in Deutschland so wenig weiß, was wir in diesem Geiste besitzen. Die Philosophie hat es mit allen möglichen Schlüsseln versucht, das ewige Rätsel zu erschließen: Stoff und Form, Stoff und Geist, Denken und Ausdehnung als Attributen einer Substanz, Ich das Nicht-Ich setzend, Identität von Subjekt und Objekt, Denken als alles und eines; Planck versucht es mit einem neuen Schlüssel: eine ewig neue Bewegung der peripherischen Ausbreitung und zentralen Zusammenfassung, der immer vielfacheren Teilung, immer reicheren und feineren Gliederung und der eben hiemit sich unendlich steigernden Tiefe der Einheit. Wir werden den absoluten Schlüssel zum Welträtsel nimmermehr finden, unser Denken darüber ist unendliche Annäherung, die niemals ihr Ziel erreicht. Also Tantalusqual? Ja verschärfte, so scheint es, da jede teilweise Erhellung des Dunkels nur das tragische Gefühl steigert, daß es vor unsern Augen nie ganz hell wird. Aber Lessing fürchtete vor diesem Scheine sich nicht, als er sagte, wenn Gott ihm in der rechten Hand das Wissen der ganzen Wahrheit, in der linken das nie ganz befriedigte Streben nach Wahrheit böte und ihn wählen hieße, so würde er getrost und demütig nach der linken greifen. Und nicht nur auf die reine Lust, die in der Bewegung des Strebens an sich liegt, durfte er sich berufen, sondern auch auf die noch höhere, die aus dem Bewußtsein fließt, daß, obwohl unser Wissen immer Stückwerk bleibt, die Stücke doch Stücke der ganzen Wahrheit sind. Jeder der Epoche machenden Versuche, das Absolute zu fassen, die von tiefen Denkern gemacht worden sind, hat gewiß nur ein Moment eines Ganzen erfaßt, das als Ganzes unfaßbar bleibt, aber dies ist etwas, ist ein neuer hellerer Blick ins Dunkel. Und für einen solchen Blick halte ich den Gedanken, den Planck als Prinzip aufstellt. Es ist ein Monismus, der die Realität nicht in das Denken absorbiert wie der Hegelsche, sondern den vollen Gegensatz als ewig sich erzeugend und aufhebend in das Prinzip selbst aufnimmt; die Zweiheit ist aber nicht ein schematischer Dualismus in der Identität wie bei Schelling,

sondern sie ist eine lebendige, weil die Bewegung der Grundgedanke ist. Tiefsinnig wie dieser Blick erscheint mir seine Durchführung im System, in der Natur- und Geisteslehre, und vor allem in der Art, wie diese aus jener entwickelt wird. Wohl da und dort ein gewaltsamer Schritt, zu viel konstruiert und symbolisiert, aber auch nur da und dort, denn das Ganze dieser Philosophie ist doch nichts weniger als hohle, apriorische, die Induktion scheuende, die Erfahrung nicht fragende Konstruktion. Außer den Schriften, die ich anführe, hat Planck neuerdings herausgegeben: „Seele und Geist“ und „Die Wahrheit und Flachheit des Darwinismus“: ein Wort zur rechten Zeit und sehr geeignet, Klarheit in den verworrenen Streit zu tragen. — Meine Anzeige geht am Schluß mit wenigem auch auf die politischen Ideen Plancks ein und hebt namentlich hervor, wie er die Besorgnis ausspricht, Deutschland möchte über dem Streben nach politischer Einheit seine höhere Aufgabe, die universelle, humanitarische vergessen oder zurückstellen. Man übersehe auch hier das Datum nicht; Plancks Schrift ist v o r dem Kriege geschrieben. Was er befürchtete, ist nun zwar glücklicherweise nicht durchaus, aber doch in einem Umfang eingetroffen, daß man sagen muß, unsere jetzigen Zustände seien mit prophetischem Blick vorausgesehen. Wir s i n d, nachdem wir unser politisches Ziel erreicht haben, im Zuge, unsern hohen Kulturberuf unter den Nationen zu vernachlässigen, das ideale Leben l e i d e t unter dem allgemeinen Wettlauf nach dem Realen, und dies Reale ist ja nicht bloß der so wesentliche und unbedingt berechtigte Zweck des Ausbaues und Schutzes unseres neuen Reichs, sondern es ist weit mehr noch — das Geld. Planck hat auch dies richtig kommen sehen, daß die niedrigeren unter den realen Zwecken jene höheren überwuchern werden. Den schrecklichen Grad freilich von Schwindel und Korruption, der nun eingedrungen ist, konnte niemand vorherwissen und vorhersagen. Es ist in solchem Zustande wahrlich vonnöten, daß alle Geister, die ihn erkennen, gut zusammenhalten; wir müssen unsere Häupter zählen, und darf da ein solches Haupt, ein solcher Denker und Kämpfer für unsern idealen Beruf vergessen werden, als Prophet in der Wüste verschwinden?

Natürlich hatte die Bestimmung der Anzeige des Planckischen Buchs zum Wiederabdruck in diesem Hefte noch einen andern Zweck: einmal wieder die Aufmerksamkeit auf J e a n P a u l hinzulenken

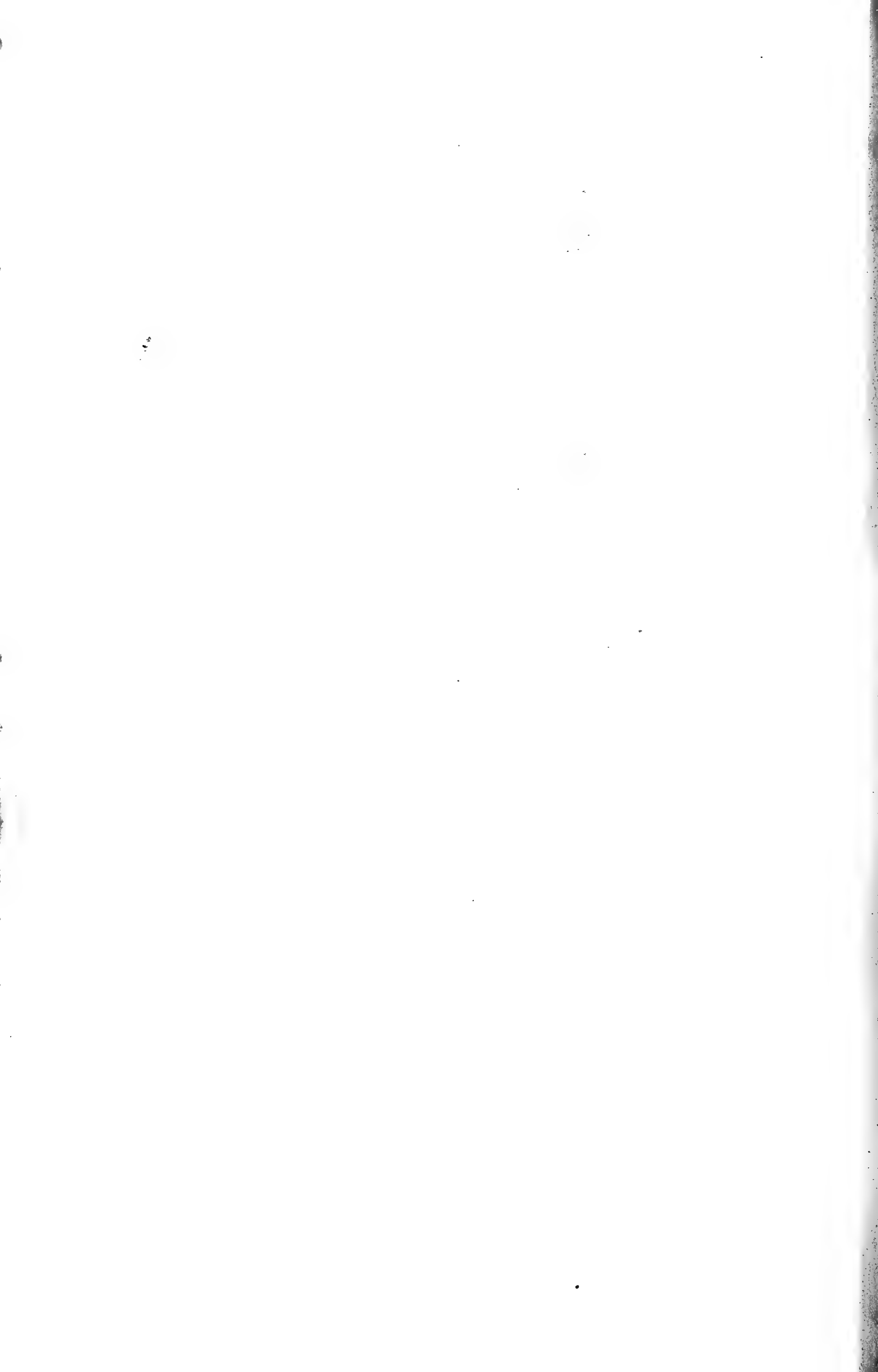
und zu zeigen, wie hohe Zeit es sei, daß die Literatur sich gründlicher als bisher mit dem wunderlich genialen Dichter beschäftige. Planck will nicht erschöpfen, ist sich bewußt, wie viel er noch zu tun übrig lasse. „Ist kein Dalberg da?“ Wir bedürfen schlechterdings einer guten Monographie. Bekämen wir eine wie die von Willbrandt über Heinrich von Kleist!

Übrigens führt dies zweite Motiv, das meine Wahl bestimmte, ganz einfach auf das erste zurück. Die Nation an ihren geistig zentralen, universalen, humanitarischen Beruf zu erinnern, dazu gibt ja dem Philosophen eben der Dichter den Anlaß, über den er schreibt, über dessen Sentimentalität wir ja freilich hinaus sind, an dessen idealer Kraft, Wärme und Reinheit aber unser Geschlecht sich wahrlich recht wohl einmal wieder spiegeln dürfte. Unserer Jugend vor allem, die mitten im Qualm des jetzigen Treibens aufwächst, könnte es nur gut tun, wenn sie in diese Berge gienge, um reinere Geistesluft zu atmen.

Der hier an den Anfang des zweiten Teils gestellte „Vorschlag zu einer neuen Oper“ ist von Fr. Vischer zum Schluße den Kritischen Gängen beigegeben worden, wo er im Vorwort bemerkt (S. LIV):

Darüber habe ich hier nichts mehr zu sagen, als daß man es dem in das Technische der Musik nicht eingeweihten Verfasser verzeihen möge, wenn er sich zu wenig auf die spezielle musikalische Durchführbarkeit einläßt. Er glaubt aber so viel Sinn und Verständnis der Musik zu haben, um behaupten zu dürfen, daß der hier empfohlene Stoff von musikalischen Motiven sprudelt. Ob unsere Zeit einen Komponisten für einen solchen Stoff hat, ist eine andere Frage, und der ganze Gedanke wird wohl ebenso wie die Idee eines politischen Lustspiels ein frommer Wunsch bleiben. Aber ein frommer Wunsch ist noch kein dummer Wunsch; Wünsche sind auch Tatsachen, die Wünsche einer Zeit sind die Seele einer Zeit. Tübingen den 30. Juli 1844.

Was er 1886, in seinem vorletzten Lebensjahre, noch bei der Debatte „Zur Sprachreinigung“ mitspricht, ist nur ein Stück des von ihm Geplanten. Durch dringlichere Arbeiten wiederholt unterbrochen, verzichtete er schließlich auf die Vollendung, da er sich überzeugte, daß die mittlerweile erfolgten Erörterungen von anderen, besonders von O. Gildemeister, G. Rümelin und H. Grimm, zum Teil ähnliches enthalten.



# Inhalt.

## Erster Teil.



## Zweiter Teil.



# Erster Teil



# Eduard Mörike.

## Maler Nolten,

### Novelle in zwei Teilen*).

So wenig ich die Mängel dieser Leistung übersehen will, so finde ich doch in ihr einen so reichen Schatz von Poesie, daß ich es für Pflicht halte, sie durch eine genauere Betrachtung dem Publikum ganz nahe vor das Auge zu legen. Das Werk selbst trägt gewiß nicht die Schuld davon, daß es sieben Jahre seit seiner Erscheinung im Dunkel geblieben ist, und es ist gewiß nicht zu spät, es aus demselben jetzt hervorzuziehen, denn es enthält genug des Bleibenden und Dauernden in sich.

Es ist nicht zufällig, daß aus der schwäbischen Gruppe in der romantischen Schule kein Dichter in die objektiveren Gattungen der Poesie sich erhoben hat. Uhland und Schwab, welche sich aus dem Umfange der Romantik die gediegene Einfachheit der Empfindung, der Sitte und des Charakters, wie solche das Mittelalter mit seiner ehrenfesten Gesittung darbietet, zum Gegenstande gewählt haben, konnten zum Roman und zur Novelle sich nicht berufen fühlen, welche als wesentlich moderne Gattungen der Poesie notwendig auch das Vielverschlungene, Geteilte, Komplizierte moderner Zustände, die Dialektik eines reicheren, vielseitigeren Pathos, eines mannigfaltig gebrochenen geistigen Lichtes in sich aufzunehmen haben. Uhland versuchte sich im Drama, aber, so würdig und edel er seine Charaktere hinstellt, so vermißt man doch in diesen kernigen Holzschnitten diejenige dramatische Beredsamkeit, welche nur da gedeihen kann, wo die Skepsis und Sophistik der Leidenschaft dem einfachen Weiß des Lichtstrahles sein prismatisches Farbenspiel gibt und die einfachen Gegensätze von Schwarz und Weiß durch Übergänge und gegenseitige Bewegung vermittelt. Kerner hat sich in seinen Reiseschatten in das epische Gebiet begeben, aber dieser Dichter, der auf schwäbischer Seite die phantastische Mystik der norddeutschen Meister und Jünger der Schule repräsentiert, konnte es ebensowenig als diese zu einem

*) Stuttgart in Schweizerbarts Verlagshandlung 1832.

umfassenden Kunstwerk bringen, ja noch weniger, da er unausgesetzt den Blick von der Wirklichkeit weg auf das Jenseits gerichtet hält, wohin es wie Töne des Alphorns den müden Wanderer lockt.

Die Romantik konnte sich aus ihrer mystischen Innerlichkeit herauszugehn nicht entschließen. Sie hatte kaum eine Gestalt geschaffen, so schlang sie dieselbe verflüchtigt in die Musik unendlicher Empfindungen zurück. Tiecks spätere Novellenpoesie ist schon ein Fortschritt aus der Romantik, während freilich die Produktivität nicht mehr in der Frische der romantischen Jugendprodukte erscheint. Eben denselben Fortschritt nun bemerken wir bei Mörike; schon in den lyrischen Produkten liegt er zutage, in höherem und umfassenderem Grade aber tritt derselbe im Maler Nolten hervor: seine Poesie erschließt sich zu einem objektiven Weltbilde. Man darf nur eine Strecke weit in diesen Roman hineinlesen, um sich zu überzeugen, wie vollkommen Mörike dasjenige besitzt, was vonnöten ist, um ein objektives und umfassendes poetisches Lebensbild aufzustellen. Mörike ist, man sieht es deutlich, sinnvoller Kenner des Plastischen, Zeichner, Musiker, Mimiker; er vereinigt die Künste so in sich, wie es die Poesie überhaupt soll, welche, wie die Phantasie alle Sinne unsinnlich, ebenso alle Künste idealiter, d. h. für das innere Auge und Ohr allein, in sich vereinigt. Ohne diese sinnliche Begabung ist, man kann es nicht oft genug wiederholen, kein Dichter denkbar; es ist nicht notwendig, daß er die andern Künste, oder auch nur eine derselben mit Fertigkeit ausübe oder gründlich kenne, aber er soll für dieselben soweit organisiert sein, daß ihm wenigstens öfters die Frage muß aufgestiegen sein: bin ich nicht zum Maler, Bildhauer, Schauspieler, Musiker bestimmt? Darf für eine der übrigen Künste der Sinn unentwickelt bleiben, so ist dies am ehesten die Musik, am wenigsten die Malerei, denn das Dichten ist wesentlich inneres Sehen und Übertragung desselben in den Leser. Die Musik korrespondiert der Empfindung, welche dem Dichten vorangeht, was Goethe und Schiller schlechtweg die Stimmung nennen; von der Stimmung zum wirklichen Dichten ist aber noch ein großer Schritt und dieser wird eben nur durch denselben Sinn vollzogen, der in den bildenden Künsten ein festes und bleibendes Bild in die Außenwelt hinstellt. Daß die Musik trotz ihrer relativen Armut, ja durch dieselbe auf der andern

Seite gerade reicher ist als die bildenden Künste und daß der, wenn auch unausgebildete, Sinn für sie keinem bedeutenden Dichter noch gefehlt hat, soll darum nicht verkannt werden. Wie reich aber Mörike mit dieser geistigen Sinnlichkeit ausgestattet ist, mag sogleich statt unzähliger anderer Stellen, ja statt des ganzen Buches nur eine Stelle im zehnten Kapitel des ersten Teils beweisen. Ob die hier dargestellte Vereinigung von Musik, Tanz und Zeichnung möglich sei, ist hier nicht die Frage, oder richtiger, sie ist gewiß nicht möglich, aber ein Kunsttalent spricht unverkennbar daraus. Es kommt aber hier freilich nicht bloß eine oder die andere Szene in Betracht, es fragt sich vielmehr, ob sämtliche Individuen, die der Dichter einführt, von dem Springpunkt ihrer Individualität bis hinaus in die peripherischen Einzelheiten ihrer äußern Erscheinung, zusammen mit der umgebenden bewußtlosen Natur und eines mit dem andern in ganzen Situationen verbunden, von dem Dichter innerlich gesehen sind, und kein unparteiischer Leser wird dies in Abrede stellen. Grade mögen stattfinden, wie in jedem Kunstwerk die Figuren, die des Dichters Lieblinge sind, von denen, die ihm ferner stehen und an deren Erzeugung das Nachdenken mehr Teil hat als die Intuition, sich durch größere Wärme und anschaulichere Lebendigkeit unterscheiden; aber wenigstens alle bedeutenderen Figuren und Szenen sind sichtbar im Schoße dieses inneren Schauens entstanden, sie haben den Dichter auf seinem Zimmer besucht, er hat ihnen ins Auge geblickt, vielleicht unbelauscht auf manchem einsamen Spaziergange laut mit ihnen geredet. So steht unter den komischen Figuren namentlich Wispel jeden Augenblick deutlich vor dem Leser; wer ihn nicht sieht, wird das unendlich Komische dieser Figur gar nicht herausmerken und genießen, wie denn überhaupt bei Mörike — eine sichere Probe des Dichters — der phantasielose Leser fast ganz leer ausgeht. Niemals aber beschreibt er, ein sicherer poetischer Instinkt verletzt niemals die große Lehre von Lessings Laokoon, er nimmt die äußere Gestalt nur im Vorübergehen auf als das Akkompagnement der Affekte und Handlungen, nur in der Bewegung zeigt er sie, nur ein schneller Lichtstrahl erleuchtet je am rechten Orte plötzlich das Sinnliche. Das Äußere soll ja in der Poesie noch vollkommener als in jeder andern Kunst nur das Äußere des Innern sein, und hier erst, wo wir sehen, welche

Stellung unser Dichter demselben anweist und wie es ihm nur der durchsichtige Körper des Geistes ist, sehen wir ihn vollständig als Dichter sich bewähren. Durchweg gibt sich der Genius zu erkennen, der sich mit freier Entäußerung in fremde Seelenzustände versetzt, den verschlungenen Irrwegen der schwierigsten geistigen Stimmungen unermüdlich nachgeht, bis er sie ganz klar gemacht hat, ihre Dialektik mit großer Feinheit, oft nur zu fein ausspinnend und zergliedernd, entwickelt. Dieses Sichhinüberversetzen in das Innere der Personen, der Geschlechter, Stände und überhaupt jeder Lebenserscheinung zeugt um so mehr von der Gabe der Intuition, da der Verfasser leider niemals Gelegenheit hatte, die große Welt zu sehen. Nicht ohne Rührung sieht man, wie er im Gefühle dieses Mangels in Außendingen oft bei den beschränkteren Formen vaterländischer Sitte sich Rats erholt und namentlich seinen Frauen, selbst den höher gestellten, manche unmittelbare Sorge für die Haushaltung aufbürdet, wofür sie sich in der Wirklichkeit vielleicht hübsch bedanken werden (nicht hieher gehört jedoch, was der Rezensent in den Blättern für literarische Unterhaltung, Januar 1833, Nr. 20, tadelnd heraushob, daß die Gräfin Konstanze einmal die Möbel mit dem Staubtuche abreibt, denn dies ist als ein Ungewöhnliches psychologisch motiviert). Aber nur auf das ganz Äußerliche geht dies; wo geistiger Boden ist, da weiß Mörike in seiner poetischen Divination selbst die feinsten Blumen geselligen Takts, zugespitzter Wendungen, feiner Andeutungen usw. in einen zierlichen Strauß zu binden, als bewegte er sich mit gewohntem Bürgerrechte in dem Kreise höherer Gesellschaft. Insbesondere bewährt sich aber, wo er den Geburts-Adel vereinigt mit dem inneren darstellen darf, bei so geringer Erfahrung aus dem wirklichen Leben, der echte Dichter.

Mörikes Liebe zur Malerei bestimmte ihn, seinen Helden zu einem Maler zu machen und dem Roman (oder Novelle, wir wollen hier nicht über diese Benennung rechten, ich nenne das Buch lieber Roman) den sehr unglücklichen, pretiösen Titel: Maler Nolten zu geben, der gewiß nicht geeignet war, dem Buche ein günstiges Vorurteil zu erwecken, schon wegen des Klanges und dann, weil ein Künstlerroman dahinter zu stecken schien, eine Gattung, die ganz abgelebt ist. Mörike läßt jedoch den Faden der künstlerischen Entwicklung seines Helden bald fallen, um bei der Geschichte seiner

Liebe zu verweilen, denn es war nicht seine Absicht, einen Kunstroman zu schreiben. Freilich da sein Held auch als Mensch die Eigentümlichkeiten, welche die Beschäftigung mit der Kunst dem Charakter und ganzen Wesen eines Individuums aufzuprägen pflegt, keineswegs hervorstechend zu bemerken gibt, so hat es überhaupt zu wenig innere Notwendigkeit, daß er gerade ein Maler und nichts anderes ist. Doch rechnen wir dies dem Verfasser nicht zu hoch auf. Nolten mußte doch etwas sein und man konnte doch keinen Referendarius aus ihm machen. Ohnedies hängen mehrere für die Fabel bedeutende Begebenheiten mit seiner künstlerischen Tätigkeit zusammen. Über seinen Entwicklungsgang als Künstler erfahren wir nur so viel, daß er aus der romantischen Tendenz in das Gebiet klassisch gereinigter naturgemäßer Schönheit aufzusteigen bedeutende Schritte getan hat, nicht um die phantastisch-romantischen Stoffe ganz aufzugeben, wohl aber, um auch sie im Sinne veredelter, reiner Kunstform zu behandeln. Ein Gemälde solcher Art, ganz traumartig und in seiner Nebelhaftigkeit ein Beweis, daß unser Dichter freilich zu tief selbst in der Romantik steckt, ist es, das in der Entwicklung der Katastrophe einer Hauptperson des Romans eine wichtige Rolle spielt.

Wir sehen wirklich unsern Dichter mit einem Fuße noch in der Romantik, den andern auf die Stufe des klassisch-modernen Ideals emporgehoben. Dieser Punkt ist es eben, den wir festhalten müssen, wenn wir nun auf den Gehalt dieser Dichtung eingehen. Die romantische Mystik bildet den Hintergrund, die naturgemäße klare Wirklichkeit den Vordergrund: was wir nach Hegels Sprache in der Phänomenologie als ein unterirdisches oder göttliches und als ein menschliches oder ein Gesetz der Oberwelt unterscheiden können. Beide Gesetze kreuzen sich in ungleichem Kampfe; das erstere behält, nachdem das Gesetz der Oberwelt sich frei für sich entwickeln wollte, aber der dämonischen Grundlage, auf der es sich bewegt, sich nicht zu entreißen vermochte, den Sieg. Der Maler Theobald Nolten nämlich steht in dem fatalistischen Verhältnisse rätselhafter Wahlverwandtschaft zu einem seltsamen dämonischen Wesen, einer wunderschönen Zigeunerin, von der wir am Ende erfahren, daß sie wirklich seine Verwandte, das Kind einer abenteuerlichen Liebe seines Oheims ist. Diese Person, höchst geistvoll und tiefsinnig, himmelweit über der abgedroschenen Nachkommenschaft Walter Scottischer Zigeunerinnen

und wirklich im hohen Style der Kunst gehalten, taucht, nachdem Nolten sie im ersten Jünglingsalter mit dem Gefühle wunderbarer magnetischer Anziehung zum ersten Male erblickt hat, unvermutet da und dort wieder auf, durchbricht und zerstört in der Überzeugung, aus dem Rechte einer ihm von Ewigkeit Angelobten zu handeln, mit einer Mischung von List und naiver Gutmütigkeit alle späteren Versuche Noltens, sich durch rein menschlich begründete Neigung in der gesunden, vernünftigen Wirklichkeit anzusiedeln, und am Schlusse sehen wir, nachdem der Schmerz sein Leben verzehrt hat, durch die Vision des blinden Gärtnerknaben Henni seine ideale Gestalt mit der seiner Wahlverwandten in widerstrebender Verschlingung entschweben. Obwohl nun dies Verhältnis weit entfernt von grobem Fatalismus, mit wiederholter Hindeutung auf einen vielleicht bloß illusorischen Grund so gehalten ist, daß namentlich in dem verborgenen Wahnsinn, der die Zigeunerin treibt, an Nolten das Fatum zu spielen, und seinem verwirrenden Einfluß auf die anfänglich gesunden Gemüter immer ein Schein von Möglichkeit psychologischer Auslegung zurückbleibt, so hat doch jener dunkle Grund, das dämonische Element, diese Nachtseite der Menschheit durch die entsetzlich fortschreitende Macht, die sie ausübt, die größere Realität, und es entsteht durch jene aufklärenden Winke nur ein Zwielicht, von dem man zu der Annahme einer irrationalen Notwendigkeit immer zurückgetrieben wird, die letzte Folge aber ist ein unbefriedigender Schluß und ein Mangel an Einheit in der Grundidee.

Zunächst ist zu erörtern, ob jene dämonische Grundlage überhaupt poetisch und wahr sei. Daß es solche magnetische Attraktionen gebe, wird man eben nicht leugnen wollen und es liegt auch Goethes Wahlverwandtschaften die Annahme derselben zugrunde. Aber fürs erste gewinnt hier die Wahlverwandtschaft zwischen Eduard und Ottilie ihre Gewalt erst durch längeres Zusammenleben, die Neigung hat Zeit und Handhabe, sich mit natürlichem Wachstum im Lichte des Tages zu entwickeln, nur die Wurzel behält sie im nächtlichen Grunde. Hier aber wirkt aus dem Verborgenen, ohne oder mit ganz geringer Nahrung durch wirkliche Annäherung der wahlverwandten Personen, verfolgend und zerstörend die prädestinierte Notwendigkeit, daher bleibt am Schlusse ein dumpfer, unaufgelöster Schmerz zurück. Fürs andere kann das Naturgesetz in Goethes Wahlverwandtschaft

nur dadurch bis zu solcher Gewalt anwachsen, daß Eduard ihm nicht die gehörige Willenskraft entgegensetzt; bei Nolten aber stellt sich das Verhältnis ganz anders. Er widerstrebt aus innerer Abneigung dem Rapport, der in seine gesund menschlichen Lebensverhältnisse als ein Gespenst aus seiner Jugend hereinragt, und wird widerstrebend von demselben endlich zerstört. Fürs dritte — und dies ist die Hauptsache: — im Maler Nolten kommt, indem man streckenweit jenen nächtlichen Hintergrund vergißt und auf dem Proszenium zwei andere Liebesgeschichten am Lichte der hellen Wirklichkeit sich abspinnen sieht, eine ganz andere, rein menschliche und sehr moderne Frage zur Sprache, die Frage nach der Pflicht der Treue in dem Falle, wenn eine Verbindung einer ganz veränderten Lage des Gemüts nicht mehr adäquat ist. Diese Frage sollte sich rein für sich in dem Gebiete, dem sie angehört, dem Gebiete der Vernunft und Freiheit, beantworten, nun aber wird dieser reine Verlauf durch das gleichzeitige Fortbestehen und Fortwirken jener irrationalen Potenz gestört, unterbrochen, aufgehoben. Wir bekommen dafür, daß Nolten die liebenswürdige ländliche Agnes verläßt, um später gar nicht zum Heile für sie und ihn selbst zu ihr zurückzukehren, zwei Gründe statt e i n e s. Der eine ist, daß die hochgebildete und anmutige Gräfin Konstanze seine Neigung zu Agnes verdrängt (daß Nolten Agnes zunächst deswegen verläßt, weil er sie für treulos hält, kommt hier nicht in Betracht, denn er muß sich selbst gestehen, daß dies seinem Gewissen eine willkommene Ausflucht ist). Hier saß die Hauptfrage über Recht und Unrecht. Die andere, störend dazwischentretende, ist die Frage nach dem Verhältnis unserer Freiheit zu jener Nachtseite des menschlichen Wesens. Wir haben also einen Roman, der zur Hälfte ein Bildungsroman, die Geschichte der Erziehung eines Menschen durch das Leben, die Liebe namentlich, ein psychologischer Roman, zur Hälfte ein Schicksalsroman, ein mystischer Roman ist, und beide Hälften gehen nicht ineinander auf, so bewundernswürdig des Dichters künstliche Bemühungen sind, sie ineinander zu verschmelzen, zugleich die verständige Wirklichkeit und zugleich das Wunder zu retten. Wir werden finden, daß auf der einen dieser beiden Seiten noch eine weitere Teilung des Interesses eintritt, die sich jetzt noch nicht auseinandersetzen läßt.

Sobald man uns diesen schadhaften Fleck zugegeben hat, können

wir im übrigen auch die Kunst der Komposition unbefangen und eifrig loben. Mörike ist auch, wo er auf verfehlter Richtung gefunden wird, immer geistreich und klar. Es mag nach strenger Rechnung vielleicht auch sonst die eine oder die andere Figur oder Szene überflüssig sein; aber es ist der Überfluß des Reichtums, und Mörike könnte mit dem, was dieser Roman zuviel hat, ja noch mit dem Abfall dieses Abfalls der Armut nicht weniger seiner poetischen Kollegen auf die Beine helfen. Er hat in dieses Buch seine ganze reiche poetische Jugend hineingeschüttet; dieses Zuviel werden wir dem jugendlichen Dichter gewiß gerner verzeihen als ein Zuwenig.

Wir können unsere weiteren Bemerkungen nach den zwei Hälften anordnen, in welche nach obiger Entwicklung der Roman zerfällt, und zuerst von den Partien sprechen, welche insgesamt im Geiste der Romantik empfangen sind. Der Grundzug der Romantik, das Mystische, macht sich also vorzüglich in Elisabeth (so heißt die Zigeunerin) und ihrer Wahlverwandtschaft zu Theobald (Nolten) geltend, und man muß gestehen, daß der Dichter alle Schönheit, welche der Romantik zu Gebot steht, alle unheimlichen Reize, alle süße Wollust unendlicher Gefühle mit konzentrierter Innigkeit in diesen Punkt versammelt. Die erste Erscheinung der fremdartigen Jungfrau in dem Gemäuer einer Burgruine, der wundersame Gesang der halb Wahnsinnigen, der „wild wie ein flatterndes Tuch sich in die Lüfte schwingt", dann Theobalds Gefühl beim Zusammentreffen mit ihr, deren hohe und edle Gestalt eine Mischung von Ehrfurcht und unheimlicher Anziehung ausübt, — dies ist mit Meisterhand entworfen. „Seht nur," sagt Theobald zu ihr, „als ich Euch ansah, da war es, als versänk ich tief in mich selbst, als schwindelte ich, von Tiefe zu Tiefe stürzend, durch alle die Nächte hindurch, wo ich Euch in hundert Träumen gesehen habe, so, wie Ihr da vor mir stehet; ich flog im Wirbel herunter durch alle die Zeiträume meines Lebens und sah mich als Knaben und sah mich als Kind neben Eurer Gestalt, so wie sie jetzt wieder vor mir aufgerichtet ist; ja ich kam bis an die Dunkelheit, wo meine Wiege stand, und sah Euch den Schleier halten, welcher mich bedeckte: da vergieng das Bewußtsein mir, ich habe vielleicht lange geschlafen, aber wie sich meine Augen aufgehoben von selber, schaut' ich in die Eurigen, als in einen unendlichen Brunnen, darin das Rätsel meines Lebens lag." Auch weiterhin ist durch die

Reinheit künstlerischer Phantasie alles Krasse und Plumpe von diesem Verhältnis abgewiesen, und der Unwille gegen die Zerstörung alles Lebensglücks durch jene rätselhafte Person mildert sich sehr durch das Mitleid, das ihre abergläubige Liebe zu Theobald durch die einfache Festigkeit der Überzeugung von ihrem Rechte und die Schmerzen, die ihr aus seinen späteren Neigungen fließen, in Anspruch nimmt.

Ein zweites wesentliches Moment der Romantik ist, als Folge der Anwendung der Mystik auf den Naturverlauf, das Wunderbare. Dieser Lieblingsrichtung seiner Phantasie hat der Dichter mit Geschicklichkeit ein Bett anzuweisen gewußt, wo sie sich ergießen kann, ohne die festen Gesetze der Wirklichkeit, in denen der Roman trotz jener mystischen Grundlage sich bewegt, zu beeinträchtigen. Theobald, unterstützt von anderen Künstlern, gibt ein Schattenspiel zum besten; während die Bilder erscheinen, wird ein erklärender poetischer Text in dramatischer Form verlesen. Hier sind wir denn ganz im Lande der Wunder, auf einer Insel, deren ursprüngliche Bewohner längst durch ein plötzliches Gericht der Götter dahingerafft sind; nur der letzte König der Insel wird durch den Zauber einer Fee, die ihn liebt, seit mehr als tausend Jahren in dieser Sterblichkeit zurückgehalten, vergebens sich sehnend, „den Tod, das faule Scheusal, das die Zeit verschläft, herauf zur Erde ans Geschäft zu zerren“, bis endlich der Zauber gelöst und er in den Kreis der Götter aufgenommen wird. Die Situation ist mit höchster Originalität ausgeführt, einige Monologe des unglücklichen Zurückgebliebenen dürfen dem Zartesten und Gewaltigsten, was je in der Poesie vorkam, an die Seite gestellt werden. Namentlich, wo einzelne Lichtblicke dem ermatteten Gedächtnisse des Konigs, der in nächtlicher Einsamkeit umwandelt, seine Vergangenheit erhellen, wird man den Dichter in leuchtenden Zügen erkennen. Nur wenige Verse sei uns vergönnt anzuführen:

Horch! auf der Erde feuchtem Bauch gelegen
Arbeitet schwer die Nacht der Dämmerung entgegen,
Indessen dort, in blauer Luft gezogen,
Die Fäden leicht, kaum hörbar fließen,
Und hin und wieder mit gestähltem Bogen
Die lust'gen Sterne goldne Pfeile schießen . . .

Er erinnert sich des Namens seiner Gemahlin —:

> Almissa! — — Wie? Wer flüstert mir den Namen,
> Den lang vergess'nen, zu? Hieß nicht mein Weib
> Almissa? Warum kommt mir's jetzt in Sinn?
> Die heil'ge Nacht gebückt auf ihre Harfe
> Stieß träumend mit dem Finger an die Saiten,
> Da gab es diesen Ton.

Es ist die Zeit nicht mehr, wo man den Dichter in einzelnen Bildern suchte, aber ein wahrer Dichter wird sich auch in solchen offenbaren, und ich kann mich nicht enthalten, zu den angeführten Blicken der edelsten Phantasie noch so anmutige Gleichnisse anzuführen, wie:

> Laß uns in sanfter Wechselrede ruhn,
> Zwei Kähnen gleich, die aneinander gleiten,

oder wie der schöne Ausdruck in einem Landschaftsgemälde: „Es schienen Nebelgeister in jenen feuchtwarmen Gründen irgend ein goldnes Geheimnis zu hüten." Solche einzelne Diamanten hat Mörike wie ein reicher Mann ungezählt unterwegs ausgeschüttelt. — Neben dem König ist die dämonische Kokette, die ihn durch ihren Zauber auf die Erde bannt, ein trefflich gehaltener Charakter. Überhaupt seine Intuition des weiblichen Wesens, die er auch weiterhin an den Tag legt und die um so mehr eine solche zu nennen ist, da ihr ganz wenig Erfahrung zu Hilfe kam, scheint Mörike vorzüglich zu einem Dichter des weiblichen Ideals zu bestimmen; die Energie großer politischer Leidenschaften, das männliche Pathos, dürfte weniger in dem seiner Natur vorgezeichneten Kreise liegen, und es zeigt sich hierin eine Verwandtschaft mit dem Goethischen Genius, für die wir in anderem Zusammenhange noch weitere Belege anzuführen haben.

Ein drittes Moment der Romantik ist ihre Vorliebe, den Schauplatz der Poesie in das Element naiv-volkstümlichen Bewußtseins zu verlegen. Unser Roman enthält eine treffliche, im Geiste der Volkssage erfundene, zuletzt in die Legende übergehende Partie, die Erzählung von dem lustigen Räuber Jung-Volker. Wir fragen jeden unbefangenen Leser, ob ein anderer als ein geborner Dichter so voll und rein in dieses Element eingehen und es doch unbeschadet seiner

Natur in die künstlerisch veredelte Darstellung zu erheben vermochte. Jung-Volker wird durch ein wunderbares Zeichen bekehrt und weiht der heiligen Jungfrau eine Tafel, deren Inschrift also beginnt: „. . . und wer da solches lieset mög nur erfahren und inne werden was wunderbaren maßen Gott der Herr ein menschlich gemüete mit gar geringem dinge rühren mag. Denn als ich hier ohne allen fug und recht im wald die weiße hirschkuh gejaget auch selbige sehr wohl troffen mit meiner gueten Büchs da hat der Herr es also gefüget daß mir ein sonderlich verbarmen kam mit so fein sanftem thierlin, ein rechte angst für einer großen sünden. da dacht ich: itzund trauret ringsumbher der ganz wald mich an und ist als wie ein ring daraus ein dieb die perl hat brochen, ein seiden bette so noch warm vom süeßen leib der erst gestolenen braut. verhauchend sank es ein als wie ein flocken schnee am boden hinschmilzt und lag als wie ein mägdlin so vom liechten mond gefallen . . . nunmehr mein herze so erweichet gewesen nahm Gott der stunden wahr und dacht wohl er muß das Eisen schmieden weil es glühend und zeigete mir im geist all mein frech unchristlich treiben und lose hantirung dieser ganzen sechs Jahr und redete zu mir die muetter Jesu in gar holdseliger weiß und das ich nit nachsagen kann noch will. verständige bitten als wie ein muetterlin in schmerzen mahnet ihr verloren kind . . .“ Ist Mörike ein Dichter oder nicht? — Unter den männlichen Personen, welche im Roman selbst auftreten, ist nur noch der blinde Gärtnerknabe Henni als eine naive Gestalt zu erwähnen, denn der Förster, der im allgemeinen auch naiv zu nennen ist, ist zu untergeordnet und Raymunds, dieses trefflich gezeichneten Brausekopfs Naivität ruht nur auf seinem Temperament und seinem Kunstnaturalismus, während er übrigens ganz der gebildeten Sphäre angehört. Henni, der stille, fromme blinde Jüngling, ist eine höchst beruhigende Erscheinung in der Not und Angst der letzten Katastrophe, und seine Freundschaft mit der wahnsinnigen Agnes, die Neigung dieser zu ihm wird niemand ungerührt lassen.

Den Übergang nun aus dieser Sphäre der Naivität in die des gebildeten Bewußtseins und so aus der Romantik überhaupt in die Poesie des Naturgemäßen bildet der trefflich gehaltene Charakter Agnesens, der Braut des Malers, die durch das unselige Dazwischentreten jener Zigeunerin aus dem Frieden der reinsten Einfalt und

holden Selbstgenügsamkeit herausgerissen, in den peinlichen Zweifel, ob sie, das einfache Landmädchen, dem Verlobten genüge, hineingestoßen, auf einige Zeit das Gleichgewicht des Verstandes verliert, in diesem Zustande ohne ihre Schuld dem Bräutigam Anlaß zu Mißtrauen und vorübergehender Auflösung des Verhältnisses gibt, dann geheilt in die Arme des Versöhnten zurückkehrt, endlich aber durch unzeitige Eröffnung eines Geheimnisses und nochmaliges Zusammentreffen mit der geheimnisvollen Fremden ganz in Wahnsinn gestürzt wird und tragisch zugrunde geht. Wie lieblich hat der Dichter das heimliche Behagen, die trauliche Beschränkung, die dieses Wesen umgibt, an der Stelle vergegenwärtigt, wo wir durchs Fenster in das mondbeglänzte Gemach der schlafenden Unschuld einen Blick werfen dürfen! Man denkt an Gretchens Stübchen im Faust. Welcher Frieden, welche idyllische Anmut liegt wie ein klarer Sommertag über dem Bilde des Wiedersehens, wo der ausgesöhnte Maler zu seiner Braut zurückkehrt und sie erst sitzend auf der Kirchhofmauer und einen Kranz bindend belauscht, indem ein Schmetterling neben ihr auf einer Staude die glänzenden Flügel wählig auf und zu zieht und der Storch zutraulich an ihr vorüberschreitet! Später, da das unselige Gespenst jener früheren krankhaften Krisis aus der Tiefe ihres Innern wieder hervorbricht und die schöne Seele dem Wahnsinn überliefert, hat sich der Dichter, so schauderhaft der Gegenstand ist, doch im schönsten Gleise poetischen Ebenmaßes gehalten, nirgends gegen die keusche Gestalt der ideellen Schönheit gesündigt, und wie Ophelia, so macht Agnes „Schwermut und Trauer, Leid, die Hölle selbst zur Anmut und zur Süßigkeit". Wie schmerzlich süß ist das Bild, das uns der Verfasser mit folgenden Worten gibt: „Sie verfiel einige Sekunden in Nachdenken und klatschte dann fröhlich in die Hände: O Henni! süßer Junge! in sechs Wochen kommt mein Bräutigam und nimmt mich mit, und wir haben gleich Hochzeit! Sie stand auf und fieng an auf dem freien Platz vor Henni aufs niedlichste zu tanzen, indem sie ihr Kleid hüben und drüben mit spitzen Fingern faßte und sich mit Gesang begleitete. Könntest du nur sehen, rief sie ihm zu, wie hübsch ich's mache! Fürwahr solche Füßchen sieht man nicht leicht. Vögel von allen Arten und Farben kommen in die äußersten Baumzweige vor und schaun mir gar naseweis zu." Zugleich muß man in dieser Entwick-

lung die Wahrheit bewundern, womit die Verrückung des Bewußtseins dargestellt ist, dem die Personen, mit denen es im Wahnsinne sich beschäftigt, unklar ineinander zerfließen, der Unsinn im Sinn, der Sinn im Unsinn. Ein Dichter hat mehr zu tun, als den Wahnsinn darzustellen; es ist aber keine der kleinsten Proben für seine Kunst, den gesunden Geist zu enthüllen, wenn er es vermag, den kranken so zu malen, daß man durch seine erregten und aufgewühlten Wellen immer noch auf den gesunden Grund hinuntersieht. Dichter von Talent, die sich aber nicht zur reinen Schönheit erheben, lieben es, einen Schein von Kraft durch unmotiviertes Einbrechen des Wahnsinns zu erschleichen; hier aber ist nichts Unmotiviertes, man sieht von Anfang an: es muß mit dem unglücklichen Mädchen dies Ende nehmen, ja sie erhebt sich, wo sich die tragischen Fäden sammeln, um das Netz des Unheils über sie zu werfen, zur Hauptperson des Romans und rettet hiedurch, soweit es nach dem schon aufgedeckten kranken Fleck möglich ist, die Einheit des Ganzen. Wir werden in kurzem darauf zurückkommen.

Ganz in der Sphäre der Bildung steht die Gräfin Konstanze. Den Maler ergreift in der Periode, wo er sein Verhältnis mit Agnes abgebrochen hat, eine tiefe Leidenschaft zu dieser schönen jungen Witwe, in welcher der feinste Duft der Weltbildung und höheren Sitte mit jener Anmut, welche keine Kunst zu geben, aber wahre Kunst wohl zu erhöhen vermag, sich aufs reizendste vereinigt und deren reine Nähe jedes Rohe und Gemeine aus ihrem Kreise verbannt; sie erwidert diese Leidenschaft, und der Moment des stummen Geständnisses, diese so millionenmal dagewesene Situation, ist mit überraschender Tiefe und Neuheit gedichtet. Durch eine furchtbare Täuschung jedoch verkehrt sich ihre Liebe plötzlich in Haß, in Rache, und diese bereuend kauft sie den Geliebten, den ihre Rache ins Gefängnis geliefert hat, mit dem Opfer ihrer Tugend los. Auch ihr begegnet die dämonische Zigeunerin, sie erkennt in dieser den Vorboten des Todes, erhält endlich Licht über den Irrtum, der ihre Liebe in Haß verkehrt hatte, und verzehrt sich nun in qualvoller Selbstverachtung; doch auch sie bleibt selbst im tiefen Falle eine poetische Erscheinung; dieser Fall ist vollkommen motiviert, nichts Gemeines, nichts Unnatürliches drängt sich auf. — Unter den andern weiblichen Personen machen wir nur auf Margot noch insbesondere aufmerksam,

deren klar verständiges und doch gemütreiches Wesen am Schlusse, unmittelbar ehe und während das tragische Schicksal hereinbricht, so wie die Gegenwart ihres Vaters, des Präsidenten, die mildernde Wirkung der Person des Blinden von dieser Seite wohltätig verstärkt. Das Beruhigende der Gegenwart eines überlegenen, welterfahrenen, charakterfesten, wohlwollenden Vornehmen inmitten einer peinlichen Verstörung, das Gefühl der Sicherheit, das schon beim Eintritt in den Kreis dieser feinen, beschwichtigenden Formen, wo sie nicht bloße Formen sind, in den Geängstigten überfließt, ist mit überzeugender Anschaulichkeit vergegenwärtigt.

Unter den männlichen Individuen des gebildeten Kreises zeigt, wie billig, Theobald am wenigsten prägnante Individualität. Der Romanheld ist als solcher mehr der passive Mittelpunkt, in welchem die allgemeinen Lebensmächte, die der epische Dichter in ihrem breiten Nexus entfaltet, ihre Wirkungen sammeln, als daß er durch Bestimmtheit des Charakters einer oder der anderen dieser Mächte als ihr Repräsentant zufiele. Sein Leben ist ein Entwicklungsweg: wer sich erst entwickelt, ist eben darum noch nicht fest. Er gleicht hierin dem Wilhelm Meister, dem man ohne Einsicht in die poetische Gattung seine wechselnden Illusionen und seine Unselbständigkeit zum Vorwurf gemacht hat. Aber weit ärmer sind Theobalds Bildungswege und — womit wir denn auf den Hauptpunkt zurückkommen — sein Bildungsgang wird in der Mitte gestört, unterbrochen. Das fatalistische Element als letzte Ursache dieser Störung und als notwendig einen tragischen Ausgang bedingend haben wir schon hervorgehoben. Sehen wir nun von diesem dämonisch unterhöhlten Boden, auf dem die Personen wandeln, einen Augenblick ab, so scheint die Erzählung mehr und mehr auf die Lösung der interessanten Frage hinzuarbeiten: konnte eine zwar tiefe, aber nicht nach außen entfaltete Natur, wie die einfache Agnes, dem Maler wirklich genügen? War es daher nicht ein Fortschritt, wenn er, durch einen scheinbar vollkommen begründeten Irrtum gegen den Vorwurf der Untreue zunächst geschützt, in die höheren Kreise Konstanzens übertrat, da sich ihm durch diese Situation eine Fülle neuer Bildungsquellen öffnete? Und wenn ihm der Schmerz der plötzlichen Trennung von dieser neuen Lebensquelle, von Konstanzen selbst wieder heilsam werden und ihn zu jener im edleren Sinne interesselosen Stimmung erheben konnte, die dem Künstler not tut, war es

dann gut, hierauf zu Agnes zurückzukehren? War dies ein Glück für ihn, für Agnes selbst? Lauter Fragen, die sich vor allem deswegen nicht rein beantworten, weil jene fatalistische dazwischentritt. Aber nicht von dieser wollen wir jetzt reden, sondern auch innerhalb der Grenzen gesunden und naturgemäßen Verlaufs der Dinge wird unsere Aufmerksamkeit auf einen andern an sich freilich höchst interessanten Punkt abgelenkt. Der Schauspieler Larkens, die bedeutendste männliche Figur des Romans, Noltens Vertrauter, erlaubt sich nämlich eine wohlgemeinte, aber höchst gewagte Täuschung, um das abgebrochene Verhältnis zwischen Agnes und Theobald im Bestand zu erhalten und diesen seiner Braut zurückzugeben. Agnes hat in der Zeit der ersten Verstörung ihres Gemüts durch einzelne Äußerungen leidenschaftlicher Neigung gegen einen unbedeutenden Vetter ihrem Verlobten allen Grund gegeben, seine Verbindung als aufgehoben zu betrachten, solange nämlich derselbe die Quelle und Natur dieser Verstörung nicht kannte. Larkens, hierüber zur völligen Rechtfertigung Agnesens belehrt, aber ohne Hoffnung, Theobald selbst, den er in einer neuen Leidenschaft befangen sieht, hievon zu überzeugen, weiß es einzurichten, daß Agnesens Briefe an ihn gelangen und beantwortet sie mit Nachahmung der Handschrift und innigem Eingehen in die ganze Gefühls- und Ausdrucksweise Theobalds, so daß das Mädchen von Theobalds Bruch mit ihr nicht die mindeste Kunde erhält. Hierauf weiß er Theobald von Konstanzen zu trennen durch ein Mittel, dessen ganze Grausamkeit er nicht berechnen kann, weil ihm der Maler nicht gestanden hat, daß ihm Konstanze bereits unzweifelhafte Beweise ihrer Liebe gegeben hat. Er spielt Konstanzen die jüngsten Briefe Agnesens an Theobald, welche ganz in dieselbe Zeit mit Theobalds feurigen Bewerbungen um Konstanzens Liebe fallen, in die Hände, die weibliche Neugierde kann nicht widerstehen, sie liest, glaubt sich schändlich betrogen, und in einer Anwandlung von Rachsucht führt sie herbei, was wir schon angaben, daß Theobald und Larkens ins Gefängnis geführt werden. Dann ihre Reue, das Opfer ihrer Tugend, Theobalds und seines Freundes Befreiung. Nachdem nun Theobald bereits der scheinbar glücklichsten Wiedervereinigung mit Agnes zugeeilt ist, entdeckt er ihr in einem unglücklichen Momente alles Geschehene, die Täuschung durch Larkens, seine Liebe zu Konstanzen. In dem Gemüte des ahnungsvollen

Mädchens hatte inzwischen die einmal hineingeworfene Besorgnis, dem Geliebten nicht zu genügen, im stillen fortgewühlt; ihr Aberglaube an die Worte jener Zigeunerin, welche in ihrer Rätselsprache angedeutet, daß Theobald vom Schicksal zu einem andern Bunde aufgespart sei, hat sie mit einer dunkeln Angst erfüllt, das unabweisbare Vorgefühl eines schrecklichen Unglücks lag schwül auf ihr: jetzt plötzlich glaubt sie alle ihre Ahnungen, ihre Besorgnisse schauderhaft bestatigt, bricht in Verzweiflung aus, und es braucht nur eine nochmalige nächtliche Überraschung durch Elisabeth, um diese zum Wahnsinn zu steigern. Indem es demnach nicht der Gang der Sache, sondern Einmischung und List eines Dritten ist, was Theobald und Agnes wieder zusammenführt und zuletzt so unglücklich macht, so beantwortet sich auch die Frage, ob eine solche Wiedervereinigung an sich heilsam war oder nicht, ob daher ein völliges Abbrechen der Verbindung mit Agnes unsittlich oder nicht gewesen wäre, — auch diese Frage beantwortet sich nicht rein, sondern es schiebt sich eine neue, ganz heterogene herein, die nämlich, ob ein solches heimliches Leiten und Bevormunden, wie Larkens es wagte, nicht auch bei den besten Absichten verwerflich sei und zum Unheil ausschlagen müsse? So irrt das Interesse unstet zwischen drei Fragen hinüber und herüber. Nur insofern wird die Einheit gerettet, als alle diese verschiedenen Werkzeuge des Unheils auf Agnes losarbeiten, diese aber, indem sie von so vielen Messern zerschnitten wird, doch den Adel der Anmut und Weiblichkeit bewahrt und durch diesen edeln Instinkt der Seele, ein unendlich rührendes Bild, dem Leser den Frieden gibt.

Dagegen gewinnen wir nun durch jene Wendung ein treffliches Charakterbild weiter in dem Schauspieler Larkens, einem Geist, in welchem Zerrissenheit, Selbsthaß infolge einer Periode wilder Ausschweifungen, Hypochondrie, Bizarrerie im Widerspruche mit gesundem Herzen, klarer Einsicht, Innigkeit des Gemüts sich zu der komischen Harmonie genialen Humors befreien, einen Mann, „dessen heitere Geistesflamme sich vom besten Öl des innerlichen Menschen schmerzlich nährt.“ Hier tritt Mörike würdig an Jean Pauls Seite, und wenn er die Tiefe Horions, Schoppe-Leibgebers nicht erreicht, so vermeidet er dafür auch die zu sichtbar eingemischte Philosophie und bleibt auch hier stets objektiv, plastisch. Die Katastrophe, wo dieser edle Geist aus dem Kreise der Freunde scheidet, um in der Ferne

in unbekanntem Dunkel lebend sich von seiner Vergangenheit zu trennen, der Adel, den er in gemeinen Umgebungen bewahrt, dieser Diamantschein in der Finsternis, endlich sein Selbstmord sind Meisterstücke der Poesie, und auch hier ist nirgends das Maß des Würdigen und Schönen vergessen. Ihm verwandt ist der wunderliche Hofrat, aus welchem erst am Schlusse der totgeglaubte Oheim Noltens, der Vater Elisabeths, hervorspringt.

Diesen Gestalten, die das Komische mit dem Bewußtsein eines gebildeten Geistes mehr oder minder aktiv ausüben, stellt sich als objektiv komische, außer dem nur kurz skizzierten Vater Noltens, der seine Familie mit einem Vogelrohre beherrscht, namentlich der schon erwähnte Barbier Wispel zur Seite. Dieser Mensch mit seinen unerträglichen Manieren, den unendlichen Gesichtsschnörkeln, dem beständigen Blinzen (weil er, wie er zu sagen pflegt, an der Wimper kränkelt), den stets gespitzten Lippen, ärmlich aufgepützelt, höchst unreinlich und ekelhaft, die Haare mit gemeinem Fett frisiert, mit dem ewigen Hüpfen, Kichern, Tänzeln, durchaus affektiert, eitel, lügnerisch, betrügerisch, doch bei seinen Schelmenstreichen am Ende mehr auf die Satisfaktion, die für seine Eitelkeit abfällt, als auf bloßen Gewinn bedacht, dieser Mensch, mit dem man nicht reden kann, weil er nur sich selbst reden hört, und der nur durch so ganz drastische Mittel, wie die reichlichen Ohrfeigen, die er auf seinem Schicksalslaufe durch diesen Roman erntet, vorübergehend zur Vernunft zu bringen ist: dieses Subjekt ist aus dem Kerne der Komik geschnitten. Namentlich ist die Szene, wo er in der Maske seines dermaligen Herrn, eines italienischen Künstlers, sich im Garten und in der Gesellschaft des Grafen Zarlin einfindet und, von Nolten entlarvt, mitten in aller Not sich doch seiner vortrefflichen Mimik rühmt, ganz gelungen. „Es war vielleicht", gesteht er, „ein Kitzel, das heiße Blut des Südens an mir selbst zu bewundern, und so — und dann — aber gewiß werden Sie mir zugeben, Monsieur, ich habe den höheren Ton der Schikane und den eigentlichen vornehmen Takt, womit das point d'honneur behandelt werden muß, mir so ziemlich angeeignet. Wie? ich bitte, sagen Sie, was denken Sie?" — Weniger Ursache, daß andere witzig werden, als selbst witzig ist der Büchsenmeister Lörmer mit dem Stelzfuße, der zuletzt in der Umgebung von Larkens auftritt. Diese Figur rechne ich ebenfalls

unter die vollwichtigen Beweise von Mörikes Dichterberuf; die Mischung des Komischen, was aus der witzigen Laune dieses heruntergekommenen Handwerkers entsteht, und des Wohltuenden, was in einem Reste von Gemüt und Liebe liegt, mit dem unheimlichen Eindruck seiner Roheit und Liederlichkeit, erzeugt einen höchst individuellen und eigentümlichen Eindruck. Namentlich ist die rohe Äußerung seiner Liebe zu Larkens, indem er betrunken die Tür durchbrechen und zu seinem Leichnam eindringen will, endlich aber mit Geräusch zu Boden stürzt, durch ihren Kontrast mit der Stille des edlen Toten ganz etwas Meisterhaftes.

Weiter wollen wir den Kreis der Figuren nicht verfolgen. Für den Plan der Begebenheit sind namentlich die komischen Figuren mit großer Kunst verwendet. Mußten wir nun im Anfang zugeben, daß Plan und Ökonomie des Ganzen nicht die strenge innere Einheit und Sparsamkeit des wahren Kunstwerks aufweisen, so bewährt sich doch der Dichter darin, daß jedes der zu vollkommener Harmonie hier nicht vereinbarten Momente für sich den schönsten Stoff zu einem kleineren poetischen Ganzen darbietet, und wir kehren schließlich zu dem schon ausgesprochenen Lobe der großen Kraft der Anschauung und Individualisierung zurück, welche sich auf allen Punkten kundgibt. Der wahre Dichter weiß immer einzelne, an sich unbedeutende Züge, die ihm in der Wirklichkeit zerstreut aufstoßen, durch die Attraktion seines eigentümlich organisierten Gedächtnisses in sein poetisches Bild hereinzuziehen. Ein solcher trefflich benutzter kleiner Zug ist es z. B., wenn Goethe von Ottilien erzählt, daß sie die Gewohnheit gehabt, selbst Männern, denen ein Gegenstand zu Boden fiel, solchen aufzuheben, und infolge von Charlottens Hinweisung auf das Ungehörige der Angewöhnung eine neue Lichtseite ihres schönen Gemüts sich dem Leser eröffnet. Von Mörike führe ich statt hundert anderer nur ein Beispiel an. Mancher erinnert sich wohl des frappanten Eindrucks, wenn man je zuweilen des Morgens den Docht in einer Straßenlaterne von der letzten Nacht her noch brennen sieht. Wie passend weiß Mörike diese Kleinigkeit zu benutzen, um Noltens Stimmung am Morgen nach dem Abend, wo er seinen Freund Larkens in seiner elenden Umgebung unvermutet aufgefunden, höchst anschaulich zu machen! Dies bleiben jedoch nur kleinere Einzelheiten; ungleich mehr gibt sich der Dichter, wenn vom Einzelnen die Rede

sein soll, durch Hinstellung größerer Bilder von ideeller Schönheit vor die Phantasie zu erkennen, wo plötzlich ein Gemälde vor uns steht, von dem wir nichts sagen können als: so schaut nur ein reiner und hoher Genius. Ich mache in dieser Rücksicht namentlich auf zwei Szenen aufmerksam. Die eine, wo Agnes, bereits wahnsinnig, barfuß herbeigeschlichen kommt, sich dem verzweifelnden Maler gegenüber an einen Türpfeiler lehnt, eine Flechte ihres Haars hängt vorn herab, davon sie das äußerste Ende gedankenvoll lauschend ans Kinn hält. „Ein ganzer Himmel von Erbarmung scheint mit stummer Klaggebärde ihren schleichenden Gang zu begleiten, die Falten selber ihres Kleides mitleidend die liebe Gestalt zu umfließen“ usw.

Die andere Szene schildert uns Agnes, neben Henni an der Orgel, worauf sie dieser bei ihrem Gesange akkompagniert hatte, eingeschlafen. „Nun aber hatte man ein wahres Friedensbild vor Augen. Der blinde Knabe nämlich saß, gedankenvoll in sich gebückt, vor der offenen Tastatur, Agnes, leicht eingeschlafen, auf dem Boden neben ihm, den Kopf an sein Knie gelehnt, ein Notenblatt auf ihrem Schoße. Die Abendsonne brach durch die bestäubten Fensterscheiben und übergoß die ruhende Gruppe mit goldenem Licht. Das große Kruzifix an der Wand sah mitleidsvoll auf sie herab. Nachdem die Freunde eine Zeitlang in stiller Betrachtung gestanden, traten sie schweigend zurück und lehnten die Tür sacht an.“

Ein Dichter mit solcher Gabe der Anschauung wird wohl auch die poetischen Rechte des sinnlichen Moments im Verhältnis der Geschlechter nicht verkennen? Von Prüderie und Rigorismus kein Zug, aber auch kein Zug jener unangenehmen Absichtlichkeit, womit man neuerdings aus der Theorie heraus der Poesie in diesem Punkte aufhelfen zu müssen glaubte und wodurch man das an sich Reine erst verunreinigte. Es ist interessant, unsern Dichter lange, ehe man von einem jungen Deutschland wußte, ein ganz ähnliches Thema wie Gutzkow in einer verschrienen Szene seiner Wally aufnehmen zu sehen und nun beide zu vergleichen. Hier wird man sehen, daß nicht der Stoff einer solchen Situation, sondern der Geist der Behandlung den Charakter des Sittlichen oder Unsittlichen entscheidet.

Wenn das ganze Buch eine seltsame Vereinigung phantastisch-romantischer Stoffe mit plastischer Klarheit und Goethischer Idealität

darstellt, so verdient endlich der Styl wegen seiner Klassizität eine ungeteilte Bewunderung. Ein Jugendprodukt, hervorgesprudelt aus einem Reichtum, dessen gewaltiger Drang noch kein festes Bett und keine Ufer kennt, — und dieses Produkt in der Sprache rein von allem Rohen und Wilden, was sonst die Naturpoesie immer mit sich zu führen pflegt, durchaus objektiv, niemals pathetisch, außer wo die in der Erzählung beteiligten Personen ihr Pathos auszusprechen haben, aber dann auch hochhin in der Beredsamkeit gewaltiger Leidenschaft brausend, durch Wohlklang, Reinheit, Milde, die Durchsichtigkeit, worin alles Stoffartige getilgt ist, nur der Goethischen vergleichbar! Es ist zwar nicht dieselbe Intensität in der höchsten Einfachheit, nicht derselbe Grad von Plastik, die durch die geringsten Sprachmittel ein Unendliches in den Reif weniger anspruchslosen Worte faßt, Mörike braucht mehr Worte, hält mit Bildern weniger haus, vergißt aber wie Goethe niemals, daß der Dichter nicht stoffartig selbst in Leidenschaft sprechen, sondern ganz die Sache sprechen lassen soll.

(Zuerst erschienen in den Halleschen Jahrbüchern für deutsche Wissenschaft und Kunst, Jahrgang 1839, Nr. 144 ff., dann in den Kritischen Gängen des Verfassers 1844, I, 28 ff.)

## Gedichte*).

Es sei uns erlaubt, unseren Standpunkt in der subjektiven Werkstätte der Poesie, dem dichterischen Bewußtsein, zu nehmen, natürlich in dem umfassenderen Sinne, wonach das subjektive Bewußtsein des Einzelnen durch sein Zeitalter und seine Nationalität bedingt ist.

Daß die dichterische Produktion, im Gegensatze gegen jede andere, ihrer Natur nach unmittelbar auf Entdeckung des Wahren, Förderung des Guten und Zweckmäßigen gehende Tätigkeit des Geistes, immer im Elemente der Naivität wurzeln müsse, ist eine anerkannte Wahrheit; daß die Naivität im allgemeinen ein Zustand relativer Bewußtlosigkeit sei, worein das zarte Seelchen Phantasie vor der alten Schwiegermutter Weisheit sich einhüllt, weiß man ebenfalls.

*) Stuttgart und Tübingen 1838. Verlag der Cottaschen Buchhandlung.

Schwierig wird die Untersuchung erst, wenn die Grenze bestimmt werden soll, innerhalb welcher das Bewußtsein von sich, seinem Gegenstand und seiner Tätigkeit, das natürlich, wo überhaupt Geist ist, niemals fehlt, also auch dem Dichter nicht abgehen kann, auch bei ihm in verschiedenen Graden auf und nieder steigen könne, ohne in diejenige Bewußtheit überzugehen, welche die Naivität zerstört und die Poesie in Prosa auflöst. Die Dichter des Mittelalters sind im Gegensatz gegen die modernen als naiv zu bezeichnen, aber auch ihre Poesie scheidet sich in eine bewußte und unbewußte, eine Naturpoesie und eine Kunstpoesie, eine volkstümliche und eine höfisch-ritterliche. Umgekehrt innerhalb der modernen Poesie, die im Gegensatz gegen die mittelalterliche als eine bewußte zu bezeichnen ist, kehrt der Gegensatz des Naiven und Bewußten wieder nicht bloß zwischen verschiedenen Ständen (das Volkslied und die Naturpoesie einzelner Autodidakten kann als Nachklang des Mittelalters angesehen werden), zwischen verschiedenen Individuen innerhalb der gebildeten Stände, sondern auch zwischen den verschiedenen Entwicklungsepochen einzelner Individuen. Goethes Jugendpoesie war ein Naturquell, der gewaltsam mit urkräftiger Frische hervorsprudelte, dagegen die Produkte seines reifen Mannesalters: mit wieviel Bewußtsein über das eigene Tun, mit welcher Helle der Besonnenheit sind sie künstlerisch gebildet, und welche kristallische Durchsichtigkeit haben sie dadurch gewonnen! Es fällt mit diesem Unterschiede der Lebensalter ein Unterschied der Gattung häufig zusammen: die naiv-jugendliche Periode ist eine lyrische, der besonnene Mann erhebt sich in die objektiven Gebiete der epischen und dramatischen Poesie, hört aber darum nicht auf, Lyriker zu sein, und indem die lyrischen Gebilde der reiferen Mannesperiode an diesem Lichte geläuterten Selbstbewußtseins, vielseitiger Reflexion und mannigfach verschlungenen Bildungsmomente teilnehmen, so kehrt aufs neue auch innerhalb der Lyrik des einzelnen Dichters jener Gegensatz zurück. An unseren großen Dichtern Goethe und Schiller ist das Größte dies, daß sie haarscharf auf der Linie, welche die innerhalb der Poesie mögliche und die prosaische Bewußtheit scheidet, mit sicherem Schritte hinwandeln. Aber nur in der Fülle der Mannskraft; wie die Locken ergrauen, geht auch Goethes Poesie unaufhaltsam in die Prosa, die didaktische Breite, die behagliche Kontem-

plation über, während bei Schiller freilich auch auf der Sonnenhöhe seiner Poesie Nebelflecken der prosaischen Reflexion sich zeigen und mitten im siegreichen Kampfe gegen diese ihm wohlbekannten Mängel der Tod ihn abrief.

Die romantische Schule war ein neuer Versuch, den Boden der Poesie dem Elemente der Naivität zurückzugeben. Da das Studium der Alten und der kritische Geist des Protestantismus vorzüglich es waren, welche die neue Poesie in jene Klarheit des Bewußtseins, aber auch nahe an die Schwelle der prosaischen Besonnenheit geführt hatten, so wurde nun das Mittelalter heraufbeschworen, das Volkslied, das Volksbuch zum Losungswort gemacht. Wenn so das subjektive Verhalten des Dichters zu seinem Stoffe ganz zur Naivität jener alten guten Zeit zurückkehren sollte, so wurde an die objektiven Gebilde der Phantasie eine entsprechende Forderung gestellt: die Welt, welche der Dichter darstellt, sollte, wie die Anschauungsweise des Mittelalters es meinte, nicht die Wirklichkeit mit ihrem verständigen Nexus darstellen, die Charaktere sollten nicht von einfach menschlichen Motiven zu einem klaren und konsequenten Handeln bestimmt erscheinen; die Natur sollte als Schauplatz von Wundern kaleidoskopisch ihre Gestalten wechseln, die Charaktere in geheimnisvollem Helldunkel zwischen unendlichen, unsagbaren Gefühlen und illusorischen Willenserregungen schwanken: kurz, die Welt sollte eine phantastische, abenteuerliche und märchenhafte sein, die Phantasie sollte im Mondlichte mit Feen spielen, mit Nixen in Wellen plätschern, mit Salamandern in zackigen Flammen flackern, sie sollte traumartig wirken; man nahm es mit dem Ausdrucke, daß der Dichter in einer Art von Wahnsinn schaffe, sehr ernstlich. Es war aber nicht ein natürliches, sondern ein gemachtes, ein künstliches wiederbelebtes Mittelalter, es war Theorie und Grundsatz, so zu dichten, von der Philosophie der Zeit vielfach bestimmt, es war eine Spiegelung einer längst verschwundenen Zeit in einem ihr entwachsenen Bewußtsein, es war Manier; daher es nur scheinbar ein Widerspruch ist, wenn gerade die Romantiker das berüchtigte, zu viel verschrieene Prinzip der Ironie aufstellten. Indessen konnte es nicht fehlen, daß echt poetische Naturen, im Zorne über die Prosa, die selbst während der Glanzperiode neuer Poesie fortfuhr, breite Bettelsuppen zu kochen, und fortfahren wird, solange die Welt steht,

im Zorne darüber und im Gefühle des ewigen Rechtes, das sich die Naivität im Gebiete der Poesie vorbehält, dieser Schule sich angeschlossen, die ja ohnedies in der jugendlichen Lyrik Goethes, in mancher seiner schönsten Romanzen und Balladen einen großen Vorfechter hatte. Je gesunder freilich diese Naturen, desto weniger konnten sie sich in der Einseitigkeit der Schule abschließen, desto gewisser nahm ihre Phantasie im Fortgange ihrer Läuterung auch das Element höherer Besonnenheit, plastischer Klarheit in sich auf. Tieck selbst fand, freilich nicht ohne viele und schwere Rückfälle, den Übergang in die Poesie gesunder, naturgemäßer, darum aber nicht gemeiner Wirklichkeit in seinen Novellen, Uhlands Muse beschränkte sich nicht auf die nordische Nebelwelt, sondern schwang sich, wenn sie auch ihre Gegenstände aus dem Mittelalter zu nehmen immer liebte, doch durch den Geist ihrer Auffassung und Darstellung in hellere Zonen, wo vom klaren Himmel edle, rein menschliche Gestalten in gediegener Rundung und scharfen Umrissen sich abheben.

Während nun diese Schule ihrem Ableben sich näherte, veränderte sich mehr und mehr die Physiognomie der Zeit. Die Revolution, der Liberalismus, die Technik, die materiellen Tendenzen, die Kultur, die alles beleckt, die Philosophie, die den letzten Rest des Unmittelbaren in die Vermittlung des Denkens hereinzuziehen systematisch fortfuhr, der Geschäftsdrang, der uns von Morgen bis Abend an den Arbeitsstuhl fesselt und der zehnten Muse, der Muße, ihr bißchen Lebensluft vollends zu erdrücken droht: alles dies verschwor sich gegen die poetische Stimmung und stellte vor die letzte Wiese, auf der ein Dichter schlendern mochte, den Schlagbaum der Sorge. Die Dialektik ergriff nun auch das sittlich soziale Leben und rüttelte mit kritischen Zweifeln an seinen bemoosten, uralten Grundpfeilern. Die Menschheit ist unverwüstlich gesund, sie wird auch aus diesen Wirren verjüngt aufstehen; aber der Poesie konnte man unter diesen Umständen wenigstens für die nächste Folgezeit keine heitere Zukunft prophezeien. Andere Tätigkeiten des Geistes, die Überlistung der Materie im Gebiete des Zweckmäßigen, die Wissenschaft werden die ersten Heilkräfte aus diesem Bade ziehen; die üblen Folgen für die Poesie zeigten sich bald. Man verlor den Standpunkt, aus welchem allein ein Dichter zu beurteilen ist, man rief ihn an: halt! nicht so schnell! du mußt dich erst ausweisen, ob du auch die Fragen

der Gegenwart, die großen sozialen Probleme in dein Gedicht aufgenommen hast! Nun soll sich freilich die Brust des Dichters niemals der Gegenwart und ihrer bewegenden Ideen verschließen, aber es fragt sich, ob diese Ideen reif sind zur poetischen Gestaltung, und darum kümmerte man sich nicht, man übersah, daß es sich nicht nur darum handelt, *ob* der Dichter die Zeitfragen, sondern noch vielmehr *wie*, ob er sie auf poetische Weise in sein Werk aufgenommen, ob er sie in ästhetischen Körper gewandelt hat. Produkte, denen man die didaktische Tendenz, die Absicht, modern zu sein, an der Stirne ansah, wurden um des bloßen Stoffes willen als Gedichte gerühmt. Ein Lyriker, dessen produktive Jugend noch in die letzten Tage der Romantik fiel, versetzte dieses Element mit den giftigen Stoffen einer Ironie, welche von der modernen Stimmung die negative Seite ohne das Gegengift in sich aufgenommen hatte, trat als letzter Ausläufer, als irrendes Streiflicht dieser poetischen Abendröte hervor: *Heine*. Er ist die giftig gewordene Romantik, der faulige Gärungsprozeß, der ihre Auflösung in ein Afterbild der modernen Freiheit des Selbstbewußtseins darstellt, aber indem er auch in diesem Tun genial blieb, in glänzenden, bunten Farben schillert und noch auf einen Augenblick den Gegensatz der Naivität und einer sich selbst überspringenden, perfiden Bewußtheit zu einer im Entstehen verschwindenden Einheit zusammenbindet. In Heine stellt sich eigentlich erst dasjenige dar, was Hegel unter Ironie versteht und so eifrig bei jeder Gelegenheit verfolgt.

Seither suchen wir eine neue Poesie und haben sie noch nicht gefunden, werden sie vielleicht erst in später Zukunft finden. In der Hast, Verwirrung und Unmuße dieses Suchens muß sich der Freund der Poesie nach einer Labung sehnen. Wo sprudelt sie denn noch, die klare Waldquelle mit ihren frischen Wassern? Wo duftet die reine Erdbeere in kühlen, unbetretenen Gründen, auf der noch der Duft der Naivität liegt? Gewiß, hier, in diesen Gedichten sprudelt der frische Quell, duftet die kühle Frucht! Unbekannt der Welt, in ländlicher Stille den Pfaden der Phantasie nachgehend, schüttet uns hier ein reicher Genius den vollen Segen aus.

Wenn ich hier nun vor allem sage, daß es ein naiver Dichter ist, welchen einzuführen ich unternehme, so habe ich nicht vergessen, daß in dem Sinne wie der Dichter des Mittelalters kein moderner naiv

sein kann und soll. Auch ist gar nicht die Rede von einem sogenannten Naturdichter, sondern von einem Mann, der auf reichen Bildungswegen die Schätze des Altertums, die Kämpfe des ringenden Bewußtseins in Leben und Wissenschaft nicht von sich abgewiesen, aber auch nur so daran teilgenommen hat, wie die Biene, die über Blumen und Disteln hinfliegt, den Honig daraus zu saugen. Er tritt hier als Lyriker vor uns, aber es ist, wie schon oben bemerkt, nicht sein erster Besuch, er gab der Literatur vor sechs Jahren schon einen Roman, der in unverdientem Dunkel blieb. Doch sind es die Erstlinge seiner Muse, zum Teil schon in jenes epische Werk eingeflochten, die er mit wenigen späteren Geschenken des Genius in einen Strauß gebunden uns hier reicht. Die Mehrzahl dieser Lieder nun ist als naiv in dem Sinne zu bezeichnen, daß sie in der Stimmung des Volkslieds empfangen sind; man sieht ihnen an, daß sie gesungen sind, wie der Vogel singt, der auf dem Zweige sitzet, durchaus geworden, nicht gemacht, im Ausdruck schlicht; wie das Volkslied kann man sie nicht lesen, ohne sie innerlich oder laut in die Lüfte zu singen; die Empfindung ist ganz in der Gestalt ausgesprochen, wie sie in dem einfältigen Gemüte des Volkes unvermischt und unreflektiert waltet. Haben wir — da die mittelalterlich naive Gestalt des Bewußtseins ein integrierendes Moment des Romantischen ist — diese Naivität als romantisch zu bezeichnen, so ist in diesem Zusammenhange sogleich ein wesentlicher weiterer Charakterzug dieser Gedichte hervorzuheben: Mörike liebt das Wunderbare, das Geister- und Märchenhafte, kurz das Phantastische in einem Grade, in welchem nur die norddeutschen Romantiker, aus der schwäbischen Gruppe bloß Justinus Kerner es zum herrschenden Geiste ihrer Poesie erheben, während Uhland und Schwab lieber mit den markigen Gestalten und Handlungen gediegener Charaktere verkehren und das Wunder, wo sie es aufnehmen, häufig aus der Objektivität heraus als bloß inneres Phänomen ins Bewußtsein hineinrücken, wie z. B. Uhland in seinem trefflichen „Der Waller“. Eine strenge ästhetische Gesetzgebung wird nun allerdings behaupten, daß das moderne Ideal, wie es durch Verschmelzung des romantischen Gehalts mit der Schärfe der klassischen Form unsere großen Dichter Goethe und Schiller hingestellt haben, ein für allemal nicht eine phantastisch-taumelnde, sondern eine Welt naturgemäßer und innerhalb der Be-

dingungen des Naturgemäßen zum Ideale gereinigter Wirklichkeit in Anspruch nehme, daß ebendaher die Romantik, sofern sie Poesie des Phantastischen ist, zu den ausgelebten Gestalten des Bewußtseins zurückzulegen sei. Was ferner die Gesittung und das geistige Verhalten überhaupt betrifft, worin die Poesie als dem Schauplatze ihrer Darstellung sich bewegt, so wird verlangt werden, daß sie die Kämpfe des modernen Bewußtseins, die Wirren des tausendfach gebrochenen und reflektierten geistigen Lichtes, das Skeptische und Ironische in unsern Zuständen keineswegs abweisen und dagegen die verschwundene altdeutsche Einfalt als das Höchste setzen dürfe. Ich antworte: der wahre Dichter unserer neuesten Zeit wird in jenen Gebieten des Unbestimmten, Traumartigen und der glücklichen Blindheit eines unkritischen Bewußtseins freilich nicht seine bleibende und einzige Wohnstätte aufschlagen; diese Klänge werden, nur unter anderen, auch bei ihm vorkommen; aber sie werden es auch gewiß, wenn wir ihm das spezifisch Poetische in ungemischter Echtheit sollen zuerkennen dürfen. Es ist nicht die höchste und reinste Gestalt der Phantasie, wo sie traumartig phantastisch wirkt, aber wer eine reiche Phantasie hat, der wird ihr neben der höheren und rein idealen Tätigkeit gerne auch diese Spiele gönnen. Er wird dazu um so mehr berechtigt sein, weil die Poesie dem platten Verstande, der von ihr nur eine Kopie der Dinge in ihrer gemeinen Deutlichkeit erwartet, von Zeit zu Zeit in phantastischer Gestalt entgegentreten und ihm ihr zauberisches Traumgefühl zeigen muß, auf daß sein Herz erschrecke und er sehe, daß er sich getäuscht habe, wenn er in der Einfachheit und Klarheit des poetischen Ideals Zugeständnisse für seine prosaische Weltansicht zu finden glaubte, daß der poetische Genius die Dinge nicht läßt, wie sie sind, sondern auf einen neuen, geistigen Boden versetzt und umgestaltet. Ebenso, was die Gestalt des vom Dichter ausgesprochenen Bewußtseins betrifft, ist die schlichte Unbewußtheit des Volkslieds, seine wortarme Innigkeit allerdings nicht die Gesittung und Stimmung, auf welche ein moderner Dichter die Poesie kann beschränken wollen; aber wenn er sich diejenige Naivität, welche, bei allem übrigen Unterschiede in den Graden der Reflexion des Bewußtseins auf sich selbst, ein spezifisches Merkmal der Poesie aller Zeiten bleiben muß, rein bewahrt hat, so wird er dies unter anderem immer auch dadurch beweisen, daß

er naive Lieder im engeren Sinne der volkstümlichen Naivität dichtet. Es ist nicht die einzige, aber es ist eine Probe des Dichters, daß er auch in dieser Region sich unbefangen bewege, und ich gestehe: wenn man mich fragt, ob derjenige Grad von Reflexion und Bewußtheit, den die Gedichte Rückerts an der Stirn tragen, nicht über die Grenze der echten Poesie hinausgehe, so suche ich bei ihm ein Lied, ein reines Lied im Tone der Naivität, der volkstümlichen Stimmung; ich suche und finde, daß er, wo er naiv sein will, sich immer nicht enthalten kann, witzig zu sein, und nun zweifle ich, bei aller übrigen gerechten Bewunderung seiner Kunst, ob wir ihn unter die Dichter zählen dürfen, bei denen das Spezifisch-Poetische rein und unvermischt wirkt. Gehe ich aber an Uhlands Haus vorüber, sehe ich eine Truppe von Handwerksburschen Arm in Arm vorüberziehen und höre sie mit dem Ausdruck der innigsten Empfindung singen: „Ich hatt' einen Kameraden" usw., unbewußt, wer der Verfasser sei, nicht ahnend, daß er ihnen aus dem Fenster zuhört, dann weiß ich gewiß, daß Uhland ein echter Dichter ist.

Wir haben aber erst die eine Seite unseres Dichters ins Auge gefaßt, die naive. Der Bruch mit der Naivität hat seinen Ursprung in einem Bruche des Geistes mit der Natur und Unmittelbarkeit überhaupt. Die zwei Flüsse Natur und Geist giengen im Altertum vereinigt in einer Strömung, das Christentum riß sie auseinander, um sie höher zu versöhnen. Wir schiffen auf dem einen und blicken sehnsüchtig nach den Ufern des andern hinüber — was Schiller sentimental nennt. Ruht der naive Volksdichter noch halb unbewußt in der Substanz, so blickt der sentimentale mit wehmütigem Auge nach ihr, von der er sich getrennt weiß, hinüber, wie nach dem verlorenen Glücke der Kindheit. Bei diesem Gefühle des Gegensatzes darf es nicht bleiben, dies wäre die falsche, die schwächliche Sentimentalität. Er wird die Natur wieder zu sich herüberziehen, an seiner Brust erwärmen, und sie wird wie Pygmalions Statue vom Marmorgestell steigen. Ist es überhaupt Aufgabe des ästhetischen Ideals, daß es personbildend sei (man gestatte mir Schleiermachers geistvollen Ausdruck), so wird uns der Dichter stets die vor dem Verstande und jeder prosaischen Betrachtung getrennten Hälften der Welt, Subjekt und Objekt, Natur und Geist zu einem Ganzen vermählen, so daß der *eine* Mensch wieder dasteht, der in der Urzeit

in bewußtloser Unschuld sich als Einheit von Seele und Leib genoß, dann durch Schuld und Zerrissenheit seine Einheit einbüßte, um sie verdoppelt wiederzugewinnen. Der Dichter wird der Natur ein Auge geben, daß sie geistig blicke, und einen Mund, daß sie rede; er wird den Menschen mit Sonne und Erde, Fluß und Wald wieder in den ursprünglichen Rapport setzen und an die Brust der Mutter zurückführen, er wird dadurch die ganze gewaltige Erschütterung hervorbringen, wie nach Plato der Weise staunend erschrickt, von der ἀναμνησις der ewigen Idee der Schönheit überrascht, wenn er eine schöne Gestalt erblickt. Ich hoffe, durch wenige Proben darzutun, daß unser Dichter den Zauberstab führt, diese Beseelung der Natur und diese Naturwerdung des Geistes, wodurch die Persönlichkeit des Weltalls hergestellt wird, zu bewirken.

Aber nicht nur die äußere Natur ist durch jenen Bruch des Bewußtseins uns zu einem gegenüberstehenden Objekte geworden, das wir aufs neue erst wieder herüberzubringen streben, auch das Bewußtsein des Subjekts hat sich in sich verdoppelt, das Ich ist sich selbst in einer Schärfe der Trennung, die keinem früheren Bildungszustande möglich war, Objekt geworden, und in der modernen Poesie wird daher auch der Mensch als ein sich selbst gegenüberstehendes und sich suchendes Wesen erscheinen, er wird sich als sein Doppelgänger ins Auge sehen und sich als seinen alten Bekannten wiederfinden, er wird sich seiner erinnern. Dem Manne wird an der Stätte, wo er seine Jugendjahre durchlebt, der Knabe begegnen, der er war; die Gestalten seines Bewußtseins, durchlebt oder noch gegenwärtig, werden ihm im Spiegel erscheinen, das Gefühl wird sich selbst beschauen, ohne darum seine Wahrheit zu verlieren, selbst der Witz wird in den Wogen der eigenen Gemütswelt seine Delphine scherzen lassen, ohne sie darum zu trüben; ja die Mängel der eigenen Individualität und jeder andern wird der Geist im Bewußtsein der Notwendigkeit dieses Widerspruchs humoristisch belächeln. Doch daß wir nicht sogleich von tieferer Komik hier reden; Mörikes Laune klingt in dieser Sammlung nur als epigrammatischer Witz und hie und da in Balladen als phantastische Komik, den eigentlichen Humor, der nicht ein einzelnes Bild oder ein Witz, sondern eine Weltanschauung und eine Persönlichkeit ist, hat er sich für das epische Feld vorbehalten, wie denn der Roman Maler Nolten in Larkens

und in dem Barbier Wispel zwei treffliche humoristische Figuren, jene im hohen, diese im niedrigeren Style, aufzuweisen hat, deren Einführung zwischen die ernsten Figuren dem Ganzen eine Begleitung der tiefsten Ironie gibt, um so mehr, da die humoristische Laune des Schauspielers Larkens auf Melancholie ruht. Hier ist von dem Übergange im allgemeinen zu reden, den Mörikes Muse aus der Dämmerung volkstümlicher Naivität in das bisher bezeichnete Reich des bewußten Geistes, in das helle Licht der Besonnenheit und künstlerischen Weisheit genommen hat.

Offenbar nun ist es, die Universalität und schöne Humanität des Gemüts als erste Bedingung natürlich vorausgesetzt, der Geist der Griechen und Römer, der in ihm die Vereinigung der germanischen Innigkeit und der nordischen Phantasie mit der hellen und heiteren Form der höheren künstlerischen Bewußtheit vermittelt hat. Die griechischen und römischen Elegiker vorzüglich und das alte Epigramm scheinen von großem Einfluß auf ihn gewesen zu sein. Der heitere, harmonische Geist der alten Lyrik, wo auf mäßig erregten Wellen des Gefühls oder Affekts der Geist sich im Kahne der Betrachtung schaukelt und bald fröhlich, bald wehmütig, das Maß des Schönen niemals überspringend, in das Spiel hinuntersieht, diese Grazie, dieses Ebenmaß, wie es ihm freilich in noch höherer Bedeutung aus dem Epos und der Tragödie der Griechen und aus Goethe, dem modernen Homer, entgegentrat, um ihn zu größeren und objektiveren Dichtwerken zu begeistern: dies war es, was unsern Dichter aus dem Schattenreich der Träume in den hellen Äther, aus dem gotischen Dunkel in die lichten Säulengänge der Weisheit heraufführte. Ich rede hier nicht nur von denjenigen seiner Gedichte, welche nach Inhalt und Form antik sind, sondern auch von solchen, die ganz das romantische Gemüt atmen mit seinem Mystizismus und der Unendlichkeit des innern Nachhalls, den jede angeschlagene Saite in ihm weckt: auch diese erscheinen durch diese Klärung und Lichtung des Formsinns in einer so edlen und ideellen Form, wie Goethe, Schiller, Hölderlin, genährt vom Genius der Alten, sie in ihre Gewalt bekamen. Wo aber der Dichter wirklich ins alte Hellas wandert und in seinen Tempeln die alten Götter aufsucht, da am bestimmtesten ist er mit Hölderlin zu vergleichen. Die alte Mythologie ist für uns eine Sammlung abgebleichter Gestalten, wir wissen,

es sind allgemeine Potenzen, Krieg, Recht, Liebe, Wein usw., die hier versinnbildlicht sind, und sie erscheinen uns daher, in der jetzigen Kunst und Poesie nachgeahmt, als kalte Allegorien, solange der Dichter nicht die Schöpferkraft hat, diese Schatten neu zu beleben. Dies kann ihm nur gelingen, wenn er (freilich klarer und mit bloß poetischer Illusion) den Prozeß in sich wiederholt, wodurch die Götter entstanden. Es hat wohl noch jetzt jeder solche Momente, wo es ihm plötzlich ganz begreiflich wird, wie die Alten auf die Dichtung der Götter kamen; es sind Momente, wo wir auf eklatante Weise eine natürliche oder sittliche Macht in ihrer ganzen Bestimmtheit und Notwendigkeit jedes Einzelne, das sie umfaßt, überwinden und widerstandslos sich ausbreiten sehen. Ein plötzlicher Schrecken ergreift eine Masse, oder ein plötzlicher Mut; eine gewaltige Bewegung der Phantasie verschlingt in einem Subjekte die nüchterne Besonnenheit des Verstandes und redet aus ihm in der Sprache dunkler Bilder; die Leidenschaft der Liebe reißt jeden Vorsatz, den ihr der Wille entgegenzustemmen sucht, mit fort; der Wein benebelt Sinn und Verstand: hier scheint eine Notwendigkeit gegeben, deren Zusammenhang sich durch kein vermittelndes Denken explizieren lasse, die Alten standen ohnedies nicht auf dem Standpunkte des Pragmatismus, der aus Gründen erklärt, und die Grenze der Beobachtung überhaupt oder der Selbstbeobachtung ward (wie Schleiermacher es scharfsinnig von dem christlichen Glauben an den Satan nachweist) dadurch mit bunter Hülle verdeckt, daß man den Grund der Erscheinung aus dem Innern des Subjekts oder aus dem Naturzusammenhang hinauswarf in eine außerweltliche Person und sagte: das hat ein Gott getan. Ebenso, auch ohne Beziehung auf das subjektive Leben, wenn wir das Wirken einer Naturpotenz in seiner Prägnanz, wie es alles, was in ihre Sphäre fällt, mit siegreicher Sicherheit trägt, nährt oder zerstört, in ästhetischer Stimmung betrachten, so werden wir uns leicht in die Anschauung hineinfühlen, daß hier ein Gott walte. Das Licht: wie nahe liegt es, dieses alle Räume durchfliegende, siegreiche, manifestierende Wesen zu vergöttern! In diesem Geiste hat Hölderlin in seinem Gedicht „An den Äther“ den Drang aller Wesen nach freier Luft, an sich eine ganz einfach physische Erscheinung, die dem Naturforscher nichts als ein Bedürfnis von Sauerstoff usw. ist, so edel dargestellt, daß uns

der Luftraum ganz von selbst zu einem Subjekt, zu einem Gott wird. Wir werden Ähnliches bei Mörike finden. Natürlich wird der germanische Dichter diesen Göttern einen Zug von Geistigkeit und Verklärung leihen, den sie in ihrer alten Heimat nicht hatten, wie Goethe auch der Iphigenie sein deutsches Herz einhauchte, wie Uhland im Ver sacrum einer düsteren Vorstellung einen wohltuend edlen Ton im Geiste der Humanität hellerer Zeiten lieh. Uhland hat ebenfalls aus dem gotischen Dämmerscheine zu einer idealen Klassizität den Übergang gefunden; auch innerhalb der volkstümlichen und mittelalterlichen Sphäre liebt er das Klare und Gediegene, scharf umrissene Charaktere, während Mörike, wo er in dieser Sphäre verweilt, im Geiste eines Arnim und Brentano die Phantasie durch Nebelheiden schweifen, auf schnaubendem Rappen an Elfen und Feen vorüberjagen läßt. Seine Phantasie ist in diesem Gebiete träumerischer, schwelgerischer, verweichlichter und verzogener als die Uhlandsche, der gerade diejenige Trockenheit im rechten Maße besitzt, die der Poesie als sichere und feste Basis so notwendig ist wie dem Körper die Ferse und der Ballen, um sich fest an den Boden zu stemmen. Einigen Liedern fehlt aber auch Uhlands und Schwabs kernige Bestimmtheit nicht, und in weiteren Sphären erhebt er sich entschieden zu künstlerischer Klarheit.

Hat sich dieses offene Gemüt auch den Schmerzen und Leiden des modernen geistigen Lebens erschlossen? Daß die Gestalt der zerrissenen Subjektivität ihm nicht fremd ist, beweist eine der schönsten Partien im Maler Nolten, welche sich doch von jeder häßlichen Disharmonie und negativen Ironie ganz ferne hält. Als Lyriker aber bleibt er ganz im Geleise einer harmonischen Stimmung; die Töne des Schmerzes werden nie zum wilden Schrei, die Wunden heilen leicht, es ist hier nichts Titanisches, nichts Byronsches zu sehen. Sein Genius erscheint in dieser Milde mehr als ein weiblicher denn als ein männlicher, man fühlt jenen Geist der Sänftigung alles Wilden, der Ebnung alles Unebenen und Heilung alles Verstörten, den eine edle Weiblichkeit um sich verbreitet.

Am wenigsten wird der Wohlschmecker, der das Wildbret nur im Übergange zur Fäulnis liebt, in diesem Büchlein seine Rechnung finden, er wird nichts von dem haut goût der Blasiertheit und Abgeschlagenheit entdecken. Unser Dichter ist, wie billig, in natür-

lichen Dingen unverblümt, die Sinnlichkeit pulsiert in voller Kraft, aber es ist die Kraft der Jugend, nicht der künstliche Reiz abgeschwächter Natur. Man halte uns nicht für pedantisch; es sollen der Dichtkunst objektiv keine Grenzen gesteckt werden, sie beleuchte immer mit ihrer Fackel die dunkelsten Falten des Seelenlebens, sie lasse uns den ganzen Trotz prometheischer Empörung sehen, sie durchwandre die Höhlen der tiefsten Verwirrung und Verirrung; sie fahre kühnlich in die Hölle, wie die Legende von Christus erzählt. Nur ihr Engel verlasse sie nicht. Und solange kein Dichter da ist, der die Wehen des jüngsten Zeitgeistes treu an der Hand dieses Begleiters durchwandert hat, seien wir zufrieden, eine edle Muse mit rein harmonischen Gestalten verkehren zu sehen.

Wir wollen jetzt unsern Dichter durch die in unbestimmtem Umrisse bezeichneten Sphären begleiten und uns dadurch das Bild seiner Persönlichkeit zu individueller Bestimmtheit erheben.

Nicht wenige dieser Lieder bewegen sich so natürlich und so ganz von selbst im Elemente der Naivität, daß man schlechtweg sagen muß: dies sind Lieder, echte Lieder, daß man bei den ersten Zeilen schon von weitem jene Melodien hört, nach welchen junge Bursche und Dirnen des Sonntags unter der Linde des Dorfes ihre alten Lieder singen. Man lese folgenden einfachen Klang aus dem Herzen treulos verlassener Liebe:

Agnes.

Rosenzeit! Schnell vorbei,
Schnell vorbei
Bist du doch gegangen!
Wär mein Lieb nur blieben treu,
Blieben treu,
Sollte mir nicht bangen.

Um die Ernte wohlgemut,
Wohlgemut,
Schnitterinnen singen.
Aber ach! mir kranken Blut,
Mir kranken Blut
Will nichts mehr gelingen.

Schleiche so durchs Wiesental,
So durchs Tal,
Als im Traum verloren,
Nach dem Berg, da tausendmal
Tausendmal
Er mir Treu geschworen.

Oben auf des Hügels Rand,
Abgewandt,
Wein' ich bei der Linde,
An dem Hut mein Rosenband,
Von seiner Hand,
Spielet in dem Winde.

Hier ist nichts zu deklamieren, keine Rhetorik, man muß singen, sogleich singen, man hört schon innerlich die Töne des wehmutsvollen Refrains im Echo der Täler verklingen, so hinschwindend, so vergehend, wie die Gestalt, die wir vor uns sehen und die nichts ist als eine todkranke Erinnerung an ein entschwundenes Glück; sie sagt es nicht, nur in abgebrochenen Lauten entbindet sich der Schmerz, aber sie *ist* es. Dadurch ist Ohr und Auge der Phantasie gerade so, wie es durch die echte Lyrik soll, angesprochen, wir sehen vor uns und hören diese tönende Gestalt der Unglücklichen, Sinn und Musik fallen in *eins*, und unser ganzes Herz klingt und tönt sympathetisch mit. Die Schlußlosigkeit ferner ist ganz im Charakter des reinen Lieds: das flatternde Band schwebt noch eine Weile vor unsrer Phantasie, ein Bild der Untreue, und unser Gefühl zittert wie in unbestimmt verschwebenden Tönen der Windharfe fort.

Milder, doch ebenso tief aus dem Herzen, klagt das verlassene Mägdlein.

Früh, wann die Hähne krähn,
Eh die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

Schön ist der Flammen Schein,
Es springen die Funken,
Ich schaue so drein,
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder,
So kommt der Tag heran —
O gieng er wieder!

Nicht so hinreißend musikalisch ist dieses Lied, mehr betrachtend, wie das Mädchen selbst äußerlich ruhig vor dem knitternden Feuer steht, aber ganz ebenso wie das erste nicht nur auf die Empfindung, sondern durch ein bestimmtes klares Phantasiebild erst auf diese wirkend. Überhaupt, wenn alle Poesie der Phantasie, welche wesentlich ein inneres Sehen ist, ein bestimmtes Bild vorüberführen muß, wie kann die Lyrik, welche allerdings mehr als die andern Gattungen der Poesie noch unmittelbar mit der Musik verwachsen im Elemente subjektiver Empfindung verweilt, in ihrer Art dennoch dieser Pflicht genügen? Ein bestimmtes Bild muß auch sie geben, und zwar noch außer dem rhythmisch-musikalischen Sprachkörper. Spricht nun der Dichter rein subjektiv seine eigene Empfindung aus, so ist der Körper, den diese dennoch auch so annehmen muß, seine eigene Person, ganz erfüllt von der dargestellten Gemütsbewegung. Darum sind jene Gedichte „An die“ usw., die jetzt immer seltener vorkommen, so prosaisch. „An die Freundschaft, die Freude, die Unsterblichkeit u. dgl.“ Da stellt der Dichter den Gegenstand als ein Abstraktum aus sich hinaus sich gegenüber und singt an ihn hin, er bleibt äußerlich. Der Dichter soll vielmehr sich selbst als durchdrungen von der darzustellenden Empfindung einführen, sie soll eins mit ihm sein, nicht er soll an sie hin, sondern sie soll aus ihm singen, dadurch ist sie individualisiert, verkörpert; der Dichter selbst ist die tönende Gestalt. Ein bestimmterer Schritt zur Objektivität und der Keim des Epischen und Dramatischen innerhalb der Lyrik, der sodann in der Ballade und Romanze schon deutlich hervortritt, ist es, wenn der Dichter sein Gefühl in eine fremde Gestalt, die er vor uns hinführt, so hineinlegt, daß diese durchaus das Organ wird, durch welches hindurchklingend jene Empfindung zu uns herübertönt. Mit der

objektiveren Form muß hier auch der Gehalt objektiver, er kann nicht ein unbestimmtes Privatgefühl sein, und der Dichter hat zu bewähren, daß er sich in jede menschliche Lage hineinzuempfinden vermag. So steht hier das arme verlassene Kind sinnend am Feuer, sie hat bei dem gewöhnlichen Geschäfte des Haushalts ihr Unglück vergessen, da plötzlich kommt die Erinnerung desselben über sie: hier haben wir ein ganz klares kleines Gemälde, wer es nicht innerlich deutlich sieht, muß kein geistiges Auge haben; dieses Gemälde ist aber ganz lyrische Empfindung.

Einen andern Charakter nimmt der Schmerz über die Untreue des Geliebten an in dem schönen „Lied vom Winde". Der Wind singt dem liebenden Mädchen das Lied von der Untreue, sie hält ihn an: „Sausewind! Brausewind! Dort und hier, Deine Heimat sage mir!" Der Wind will nicht Rede stehen: „Kindlein, wir fahren Seit vielen Jahren Durch die weit weite Welt, Und möchten's erfragen, Die Antwort erjagen Bei den Bergen, den Meeren, Bei des Himmels klingenden Heeren, Die wissen es nie" usw. Da fragt sie die Winde: „Halt an, gemach, eine kleine Frist! Sagt, wo der Liebe Heimat ist, Ihr Anfang, ihr Ende?" und erhält die Antwort: „Wer's nennen könnte! Schelmisches Kind! Lieb ist wie Wind, Rasch und lebendig, Ruhet nie, Ewig ist sie, Aber dein Schatz nicht beständig" usw. Dies schöne Lied stellt jene organische Einheit, in welche Gehalt und innere sowohl als äußere Form miteinander treten sollen, besonders musterhaft dar; jene instinktmäßige Symbolik hat es gedichtet, die in Wort und Rhythmus die Naturerscheinung und eingehüllt in ihre Anschauung die geistige Bewegung an Ohr und Sinn bringt. Weil wir eben von dem Thema der unglücklichen Liebe reden, weise ich hier noch auf das echt im Volkston gehaltene Lied „Die Schwestern" hin. Zwei Schwestern gleichen einander wie ein Ei dem andern, man wird ihre lichtbraunen Haare nicht unterscheiden, wenn du sie in einen Zopf flichtst, sie sitzen an einer Kunkel, schlafen in einem Bett, aber:

„O Schwestern zwei, ihr schönen,
Wie hat sich das Blättchen gewendt!
Ihr liebet einerlei Liebchen —
Jetzt hat das Liedel ein End'."

Doch einmal wird die Liebe auch glücklich, es gilt nur noch zu warten, und man hat indessen Zeit zu einem Scherze (Die Soldatenbraut). Den verliebten Jägersmann erinnert des Vogels Tritt im Schnee an die zierlichen Züge, die ihm die Hand des Liebchens aus der Ferne schreibt: „Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee“ usw. (Jägerlied). Wie niedlich, wie lieblich ist dieser Gedanke, bei den zierlichen Fußstäpfchen der Wachtel, des Rebhuhns im Schnee der Federzüge des Liebchens träumerisch zu gedenken! Wie einfach groß dann der zweite Vers, wo der schlichte Jägersmann den Reiher in die Lüfte hoch steigen sieht, dahin weder Pfeil noch Kugel fleugt: „Tausendmal so hoch und so geschwind Die Gedanken treuer Liebe sind.“ Endlich vereinigt wohl auch eine glückliche Stunde die Getrennten zu ungeteilter Gegenwart, und in unschuldigem Mutwillen läßt uns der Dichter ihr Glück erraten, da wir am Morgen nach einer stürmischen Nacht einen schönen Burschen einem schüchternen Mädchen auf der Straße begegnen sehen: „Wie sehn sich freudig und verlegen Die ungewohnten Schelme an! Das Mädchen geht vorüber, — Der Bursche träumt noch von den Küssen, Die ihm das süße Kind getauscht, Er steht, von Anmut hingerissen, Derweil sie um die Ecke rauscht“ (Begegnung).

Das letztere Lied gehört nicht mehr ganz unter die volkstümlichen; die Sprache ist die der Gebildeten, anmutige Betrachtung, der Stoff aber in seiner Einfachheit und unschuldigen Sinnlichkeit naiv. Nach Sprache und Ton ganz im Volkselemente hält sich das hübsche, schalkhafte Lied: Storchenbotschaft. Der Schäfer ruht in seinem Wagen, da knopert und klopft es, bis er öffnet, da stehen zwei Störche aus der Heimat am Rhein und gestehen ihm klappernd, daß sie ein Mädel ins Bein gebissen haben; da sie zu zweien sind, so fragt der Schäfer: es werden doch, hoff' ich, nicht Zwillinge sein? Da klappern die Störche im lustigsten Ton, Sie nicken und knixen und fliegen davon. Mit glücklichem Takte benutzt der Dichter bei solchen Stoffen altertümliche oder provinzielle Formen, wie im Anfang echt volksmäßig: „Des Schäfers sein Haus, und das steht auf zwei Rad, Steht hoch auf der Heiden so frühe wie spat.“ Ziefer für Geziefer u. dgl.

Die Phantasie, in der Dämmerung volkstümlichen Bewußtseins schweifend, irrt gerne in das Reich der Wunder, der Phantasmagorie

hinüber, und in dieser Art ist denn alles, was uns der Dichter von Balladen und Romanzen gibt. Kein historischer Stoff im engeren oder weiteren Sinne, lauter mythische, märchenhafte. Wir haben hierüber bereits oben gesprochen. Es soll diese Region dem Dichter keineswegs verschlossen oder verkümmert werden; es ist aber zu wünschen, daß er seine Phantasie an den markigen Gestalten der Geschichte zur Begrenzung und Bestimmtheit zusammennehme. Dann wird es ihm gelingen, große Leidenschaften, welthistorischen Gehalt in rein menschlichen Sphären wirkend, darzustellen. Der unstete Fackelschein ist schön, aber wir sehnen uns doch auch nach der reinen Flamme der Weisheit; Mondschein ist schön, aber nach seinem ungewissen Lichte möchten wir auch die Sonne, nach der Nacht den Tag. Es erscheint hart und paradox, aber es kann nicht verschwiegen werden: das Premieren des Wunderbaren in der Poesie ruht ebenso auf dem abstrakten Verstande wie der Feind, gegen den eben das Wunderbare opponierend auftritt, die prosaische Weltansicht. Die prosaische Weltansicht hält die naturgemäße Wirklichkeit für gott- und geistverlassen; die Phantastik läßt Gott und Geist in dieselbe einbrechen, aber indem dies auf wunderbare Weise geschieht, also die Naturgesetze erst weichen müssen, damit die Idee Platz habe, ist zugestanden, daß der gesunde Verlauf an sich die Idee ausschließe: was eben das Prinzip der Prosa ist. Es ist wie der Supranaturalismus in der Theologie. Mörike schwebt, er hat die Füße nicht am Boden, er hat Schritte getan, ihn zu gewinnen, den größten in seinem Roman, allein er tue noch entschiednere und reinige sich vollends von allem Trüben und Bodenlosen. Heimisch ist es unserem Dichter bei den Nixen in ihrer kristallenen Grotte, im Zauberleuchtturm, wo des Zauberers Tochter die Schiffer hinlockt, daß Schiff und Mann zu Grunde sinkt, einen Geisterzug sieht er nächtlich zum Mummelsee schweben, er hört leise die Gebete der Geister schwirren, sie tragen ihre Königin zu Grabe, versenken ihren Sarg in die Wogen, die in grünlichem Feuer über ihm zusammenschlagen, und tief unten hört man nun ihre Lieder summen. Es ist nicht die breitgetretene und tausendmal dagewesene Balladenmanier, Mörike ist ganz Dichter und zieht uns, als hätten wir diesen Eindruck zum ersten Male, ganz in diese mystischen, bangen Gefühle und Anschauungen hinein. Besonders mit dem unsteten

Geiste des Windes hat er gerne zu tun. Jung-Volker, der lustige Räuber (eine herrliche Figur aus dem Maler Nolten), ist vom Winde empfangen, seine Mutter, ein schön frech*) braunes Weib, wollte nichts vom Mannsvolk wissen, sie rief lachend: möcht' lieber sein des Windes Braut, denn in die Ehe gehen! Da kam der Wind, da nahm der Wind Als Buhle sie gefangen: Von dem hat sie ein lustig Kind In ihren Schoß empfangen. Die schöne Müllerstochter lockt den Rittersohn in ihre Mühle, er will sie umarmen, da sausen und singen ihre Zöpfe im Winde, da beschwört sie die Windgeister und fährt mit ihm durchs Fenster hinaus auf die Heide und erdrückt den Liebkosenden an ihrer Brust. Diese Ballade ist wirklich gar zu unklar und unbestimmt, ein Extrem nebelhafter Romantik. Ungleich konkreter durch die Bestimmtheit des Gegenstands und gewiß etwas Vortreffliches ist das Gedicht, worin der angstvoll wilde Geist der Feuersbrunst in einem wahnsinnigen Feuerreiter personifiziert ist, den man in einer alten Stadt regelmäßig vor Anfang einer Feuersbrunst mit scharlachroter Mütze am Fenster auf und nieder huschen, dann auf klapperdürrer Mähre nach der Brandstätte jagen sieht.

Gehaltvoller jedoch wird diese Poesie des Wunderbaren, wo das Wunder im Dienste einer konkreten sittlichen Idee auftritt. Die Ballade „Die traurige Krönung“ ist voll Gewitterschwüle und tragischer Angst, ganz im Geiste des Macbeth. König Milesint von Irland hat sein Bruderskind ermordet, um sich auf den Thron zu schwingen, die Krönung ward mit Prangen auf Liffey-schloß begangen. O Irland! Irland! warest du so blind? Der König sitzt einsam um Mitternacht beim Pokale, sich seiner neuen Pracht zu freuen, er will sich am Anblick der Krone weiden, sein Sohn soll sie ihm bringen; doch schau, wer hat die Pforten aufgemacht? Ein Geisterzug schwebt herein mit Flüstern ohne Worte, eine Krone schwankt inmitten. Dem Könige, dem wird so geisterschwül:

*) Ich weiß nicht, ob das Wort „frech“ auch außerhalb Schwaben vom Volke noch in seiner ursprünglichen Bedeutung (frei) für einen Ausdruck von Kühnheit und Selbstgefühl gebraucht wird. Es gehört unter die erst später unedel gewordenen Wörter.

Und aus der schwarzen Menge blickt
Ein Kind mit frischer Wunde,
Es lächelt sterbensweh und nickt,
Es macht im Saal die Runde,
Es trippelt zu dem Throne,
Es reichet eine Krone
Dem Könige, des Herze tief erschrickt.

Darauf der Zug von dannen strich
Von Morgenluft berauschet;
Die Kerzen flackern wunderlich,
Der Mond am Fenster lauschet;
Der Sohn mit Angst und Schweigen
Zum Vater tät sich neigen —
Er neiget über eine Leiche sich.

Aber auch die komische Stimmung weiß der Dichter ins phantastische Element einzuführen, wenn er uns in den Garten des „Schloßküpers“ zu Tübingen geleitet und acht Kegel aus dem Todesschlummer erweckt, welche eigentlich verzauberte Studiosen sind aus der Zopf- und Puderzeit, rote Röcklein, kurze Hosen, und ganz scharmante Leut. Wie komisch klingt es, wenn diese altfränkischen Geister den Küfer in der bekannten stehenden Formel des Volkslieds anreden: ach, Küper, lieber Küper mein! und erzählen, ihr ehemaliger Schoppenkönig, ein geschworener Weintrinker — kam tags auf sieben Maß — habe sie in Kegel verzaubert, weil er sie mit ein paar lausigen Dichtern beim sauren Bier, und noch dazu sämtlich nudelnüchtern, auf der Kegelbahn traf, er habe hierauf, da das Biertrinken ganz in Schwang kam, seine Krone weggelegt — „an mir ist Hopfen und Malz verlorn“, und sei in edlem Zorn vom Throne gestiegen, für Kummer und für Grämen zerfallen wie ein Schemen, gestorben und in das tiefe Gewölbe des Schlosses bestattet worden usw. Ob Mörike gut getan, eine phantastisch scherzhafte Lieblingsfiktion aus seinen Jugendjahren, das Märchen vom sicheren Mann, einem täppischen gutmütigen Riesen, in welchem die Elemente kaum erst zu den gröbsten Umrissen menschlicher Gestalt sich formiert, im Versmaß des Hexameters hier aufzunehmen, muß ich bezweifeln. Es ist zwar an sich ganz interessant, wie diese uralte

Lieblingsvorstellung der Deutschen, die Vorstellung von linkischen Riesen, in denen das Volk seine naive, ungehobelte Kraft sich zum eigenen Scherze im Spiegel zeigte, nachdem sie in der Poesie des Mittelalters ein stehendes Thema gewesen war, in der späteren verfeinert als Simplizissimus usw. zum Vorschein kam, hier bei einem ganz modernen Dichter ohne Zusammenhang, vielleicht ohne Bekanntschaft mit dieser altdeutschen Figur wieder hervortritt. Allein der Gegenstand liegt dem Publikum zu ferne, es läßt sich keine Vertrautheit mehr mit einem solchen Bilde bewirken. Die Freunde des Dichters, die sich erinnern, wie er mit seinem trefflichen mimischen Talente diese Figur dargestellt, wie er beim Weinglase mit geistesverwandten Freunden diese lustigen, tollen Träume ausgeheckt, erzeugen sich aus dieser speziellen Erinnerung leicht wieder das Bild, Fremde aber finden sich, weil ihnen diese Supplemente fehlen, nicht zurecht, ja sie denken vielleicht gar an versteckte Rätsel.

Endlich erhebt sich diese Poesie des naiven substantiellen Bewußtseins in das Gebiet der Religion. Vollkommen trifft der Verfasser den schlichten Ton der Legende (Erzengel Michaels Feder). Auch versucht er einen jener herrlichen lateinischen altkatholischen Kirchengesänge, wovon er zugleich meines Wissens zuerst den Text mitteilt (Crux fidelis), zu übersetzen, es will uns aber die Zeile „war Eis im Herzen“ als Übersetzung von: O frigus triste etwas preziös vorkommen*). Herrlich ist das Lied: Wo find' ich Trost?

„Eine Liebe kenn' ich, die ist treu,
War getreu, so lang ich sie gefunden“ usw.

Hier seufzt das Herz aus seinen innersten Tiefen zu Gott und fragt in seiner Not: Hüter, Hüter, ist die Nacht bald hin, Und was rettet mich von Tod und Sünde?

Doch es ist Zeit, daß wir diesen Genius auch in das Gebiet der Kunstpoesie, der klassisch veredelten Form, der reinen Idealität begleiten. Hier dürfen wir sogleich die tiefe Wärme bewundern, mit der er das bewußtlose Naturleben beseelt. Aus dieser Sphäre hebe ich vor allem das Gedicht: Mein Fluß hervor. Ich setze nur den Anfang her, um jeden Leser, der die Poesie des Badens in einem Flusse kennt und fühlt, nach dem schönen Ganzen lüstern zu machen.

*) Später hat Mörike dafür gesetzt: „O Höllenschmerzen!“ A. d. H.

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl!
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange!
— Er fühlt mir schon herauf die Brust,
Er kühlt mit Liebesschauerlust
Und jauchzendem Gesange.

Welche Innigkeit der Begeistung liegt schon allein in der Wendung „er fühlt mir", wo ist diese Sehnsucht nach der Berührung des Elements, dieses Gefühl der Einheit mit dem All der Natur schöner poetisch ausgesprochen worden? Ein andermal sieht sich das Menschenherz, begierig, dem Naturgeiste sich zu vermählen, von seiner kalten Strenge in sich zurückgeworfen. Der Dichter wendet sich aus dem Grün des Waldes nach dem Ursprung der Quellen, die der Matten grünes Gold durchspielen; zeigt mir, ruft er, die urbemoosten Wasserzellen, Aus denen euer ewigs Leben rollt, Im kühlsten Walde die verwachsnen Schwellen, Wo eurer Mutter Kraft im Berge grollt, Bis sie im breiten Schwung an Felsenwänden Herabstürzt, euch im Tale zu versenden. —

O hier ist's, wo Natur den Schleier reißt!
Sie bricht einmal ihr übermenschlich Schweigen:
Laut mit sich selber redend will ihr Geist
Sich selbst vernehmend, sich ihm selber zeigen.
— Doch ach, sie bleibt, mehr als der Mensch, verwais't,
Darf nicht aus ihrem eignen Rätsel steigen!
Dir biet' ich denn, begier'ge Wassersäule,
Die nackte Brust, ach! ob sie dir sich teile!

Vergebens! und dein kühles Element
Tropft an mir ab, im Grase zu versinken.
Was ist's, das deine Seele von mir trennt?
Sie flieht, und möcht' ich auch in dir ertrinken!
Dich kränkt's nicht, wie mein Herz um dich entbrennt,
Küssest im Sturz nur diese schroffen Zinken;
Du bleibest, was du warst seit Tag und Jahren,
Ohn' ein'gen Schmerz der Zeiten zu erfahren.

Soll ich etwas über diese altertümliche Kraft, dieses Mark des Verses und der Sprache hinzufügen? Doch nicht immer erscheint die Natur in so abweisender Erhabenheit, dem Dichter wird wohl und warm ums Herz, wenn er im leichten Wanderschweiße durch den Wald voll Vogelsangs wandert, und es fühlt der alte, liebe Adam Herbst- und Frühlingsfieber, Gottbeherzte, Nie verscherzte Erstlingsparadieseswonne (Fußreise). Voll Jugendfrische glüht sein Inneres auf beim Aufflammen der winterlichen Morgenröte (An einem Wintermorgen. Zurechtweisung), den Frühling fühlt er ahnungsvoll einziehen (Er ist's), das leise Weben der Nacht belauscht er, hört in ihrer stillen Einsamkeit der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge —

Wie ein Gewebe zuckt die Luft manchmal,
Durchsicht'ger stets und leichter aufzuwehen,
Dazwischen hört man weiche Töne gehen
Von sel'gen Feen, die im Sternensaal
Beim Sphärenklang
Und fleißig mit Gesang
Die goldnen Spindeln hin und wieder drehen.

Besonders bezeichnet das schöne Gedicht „Im Frühling" die mystisch-träumerische Art seiner in unendlich unsagbare Tiefen sich hinabsenkenden Empfindungsfülle. Der Dichter liegt auf dem Hügel, sieht dem Lauf der Wolken, des Flusses zu, das Herz steht offen gleich der Sonnenblume, sehnt sich, dehnt sich in Lieben und Hoffen, die Augen, wunderbar berauscht, tun, als schliefen sie ein, nur noch das Ohr lauscht dem Ton der Biene —

Ich denke dies, und denke das,
Ich sehne mich, und weiß nicht recht, was:
Halb ist es Lust, halb ist es Klage,
Mein Herz, o sage:
Was webst du für Erinnerung
In golden grüner Zweige Dämmerung?
— Alte, unnennbare Tage!

Im orientalischen Geist nennt er die Nacht einen schönen Mohrenknaben, den Tag seine Geliebte, die jener ewig sucht und nicht erreicht: Tag und Nacht. Dagegen muß es auffallen, wie ein so echter

Dichter die dunkle Allegorie „Die Elemente“ verfertigen mochte, so ausgezeichnet übrigens dieses Gedicht durch Wohlklang und einzelne phantasievolle Bilder ist. Es stammt, wie wir wissen, aus der Periode ersten unklaren dichterischen Drangs und findet hierin seine Zurechtlegung.

Der Dichter blickt in seine eigene Brust, seine Vergangenheit erscheint ihm, mit unendlicher Wehmut wandelt er an der Stätte, wo er die ersten, ahnungsvollen Jünglingsjahre durchlebt hat. Hier bezeichne ich das besonders schöne Gedicht: Besuch in Urach, woraus ich schon die Strophen zitierte, die der Dichter beim Anblick des Wasserfalls im Uracher Tale ausruft. Kennt ihr mich noch, fragt er die besonnten Felsen, „alte Wolkenstühle“, die dichten Wälder voll balsamreicher Schwüle, „kennt ihr mich noch, der sonst hieher geflüchtet? Hier wird ein Strauch, ein jeder Halm zur Schlinge, Die mich in rührende Betrachtung fängt, Ich fühle, wie von Schmerz und Lust gedrängt Die Träne stockt, indes ich ohne Weile, Unschlüssig, satt und durstig, weiter eile.“ Das Bild erster Freundschaft taucht in seiner Erinnerung auf, er sieht sich am Arme des kindlichen Freundes durch diese Wälder wallen; „ihr Hügel,“ ruft er aus, „von der alten Sonne warm, Erscheint mir denn auf keinem von euch allen Mein Ebenbild, in jugendlicher Frische Hervorgesprungen aus dem Waldgebüsche? O komm, enthülle dich, Dann sollst du mir mit Freundlichkeit ins dunkle Auge schauen! Noch immer, guter Knabe, gleich' ich dir, Uns beiden wird nicht voreinander grauen!“ Voll Rührung sagt er endlich der teuren Stätte Lebewohl: „O Tal! Du meines Lebens andre Schwelle! Du meiner tiefsten Kräfte stiller Herd! Du meiner Liebe Wundernest! ich scheide, Leb wohl! und sei dein Engel mein Geleite!“

Wir haben gesehen, wie innig und wahr der Dichter die Liebe in ihrer naiv volkstümlichen Gestalt sich aussprechen läßt. Ideenvoller, geistiger blickend wird sie in der Gestalt der Kunstpoesie vor uns treten. Dem einfachen Volksliede noch näher steht das ganz im Geiste Goethischer Anmut empfangene erste Liebeslied eines Mädchens. Das Mädchen glaubt einen Aal im Netze zu ergreifen, aber er schnellt und schnellt ihr in Händen, schlüpft an die Brust, „Er beißt sich, o Wunder! Mir keck durch die Haut, Schießt's Herze hinunter, Schnalzet da drinnen, legt sich im Ring — Gift muß ich haben!

Hier schleicht es herum, Tut wonniglich graben Und bringt mich noch um!“ Wie kindlich traulich ist die Erinnerung des Dichters an eine Jugendliebe, die mit den Worten beginnt und schließt: „Jenes war zum letztenmal, Daß ich mit dir gieng, o Klärchen!“ Die kräftige Glut edler und reiner Sinnlichkeit brennt wie die Flammenkrone der Granatblume in dem Gedichte: Liebesvorzeichen. Aber in höherer Bedeutung geht Schönheit und Liebe auf, da sie auf den Schwingen erhabener Musik dem Dichter zuschwebt: Josephine. Die Liebe erscheint ihm aber auch als die anmutvolle Muse seiner Poesie; wenn es im Innern gärt und ringt, wenn dem unruhigen Geiste das tief Empfundene in des Dichters zweite Seele, den Gesang, zu ergießen nicht gelingen will, da beschwichtigt die einfach milde Erscheinung der Geliebten den inneren Kampf — „Wie du dann geruhig deine braunen Lockenhaare schlichtest, Also legt sich schön geglättet All dies wirre Bilderwesen, All des Herzens eitle Sorge, Vielzerteiltes Tun und Denken“. . . (Der junge Dichter.) Die heilige Bedeutung der Ehe, das rührende Bild des schönsten menschlichen Festes hat uns der Dichter mit jener edlen, beruhigten Sittlichkeit, mit jener tiefen stillen Wärme des Goethischen Genius ans Herz gelegt in dem Hochzeitliede. Ein rätselhaft geheimnisvolles weibliches Bild, wie aus seltsamen Träumen gewebt, führt der Dichter am Schlusse in einer Reihe von Gedichten „Peregrina“ vor uns. Hätten wir nur irgend einen Anknüpfungspunkt, um uns diese Phantasmagorien zu deuten, so müßten uns diese herrlichen Bilder, dieser Zauberhauch, die mystische Glut mit ungeteilter Bewunderung erfüllen. Wie schön ist die Stanze im Eingang:

> Der Spiegel dieser treuen, braunen Augen
> Ist wie von innrem Gold ein Widerschein;
> Tief aus dem Busen scheint er's anzusaugen,
> Dort mag solch Gold in heil'gem Gram gedeih'n:
> In diese Nacht des Blickes mich zu tauchen,
> Unwissend Kind, du selber lädst mich ein,
> Willst, ich soll kecklich mich und dich entzünden,
> Reichst lächelnd mir den Tod im Kelch der Sünden!

Aber das Bild hat keinen Boden, es fehlt eine Notiz, ein trockener Anhaltspunkt des Verständnisses, und wir müssen hier wiederholen,

was wir über phantastische Poesie bereits gesagt haben. Zwar erhalten diese Gedichte im Maler Nolten, in den sie aufgenommen sind, eine Unterlage in der Fabel dieses Romans, aber wenn man auch diese zu Hilfe nimmt, so bleibt doch zu viel Dunkel zurück.

Wir treten aus diesen geweihten Räumen edler Empfindung hinaus in das rauhe Leben und sehen den Dichter von bitteren Erfahrungen erschüttert; doch der harmonische Geist dämpft die Seufzer des Schmerzens, wenn der Dichter aufs Krankenlager hingestreckt die Muse nicht um Gaben der Dichtkunst, nur um Gesundheit, um Leben fleht — Muse und Dichter. Genesen schließt er wie ein frohes Kind die Hoffnung wieder in seine Arme und begrüßt heiter den hilfekundigen Retter — An meinen Arzt. Er glaubt sich von den Freunden verkannt, sein Glück, das langgewohnte, endlich hat es ihn verlassen, doch —

> . . . ich sprach zu meinem Herzen:
> Laßt uns fest zusammenhalten!
> Denn wir kennen uns einander,
> Wie ihr Nest die Schwalbe kennt,
> Wie die Zither kennt den Sänger,
> Wie sich Schwert und Schild erkennen,
> Schild und Schwert einander lieben.
> Solch ein Paar, wer mag es scheiden?
> Als ich dieses Wort gesprochen,
> Hüpfte mir das Herz im Busen,
> Das noch erst geweinet hatte. (Trost.)

Im Gefühle der Freiheit des Geistes neckt er lustig die lästigen Philister — Die Visite. Im Bewußtsein, daß echte Poesie einen Scherz versteht, parodiert er höchst ergötzlich Goethes Schäferlied auf einen verlumpten Lammwirt und läßt ihn schließen:

> Da kommen die Chaisen gefahren!
> Der Hausknecht springt in die Höh'.
> Vorüber, ihr Rößlein, vorüber,
> Dem Lammwirt ist gar so weh!

Ich wünschte, daß die Leser durch nähere Bekanntschaft mit dem köstlichen Humor, womit der Dichter in schläfrige, etwas simpelhafte Zustände einzugehen weiß, in die treffliche Darstellung des Katzen-

jammers sich ganz hineinfühlen könnten, der ihn über einem schlechten Gedichte befällt, und woraus ihn endlich ein herzhafter Rettich rettet, den er auffrißt bis auf den Schwanz — Restauration. Ähnlich: Zur Warnung.

Befreit ihn aus dem Druck dieser kleineren Übel sein Humor, so erhebt sich dagegen im Schwunge der Religion die Seele über den großen und allgemeinen Schmerz der Endlichkeit. Ganz das morgentliche Sabbatsgefühl des neuen Jahres hauchen die schönen Strophen des Kirchengesangs dazu, ganz die heilige Trauer um den Tod Christi das schöne Gedicht „Karwoche“.

Als ein wesentliches Moment in der Durchbildung des Dichters zu diesen durchsichtig edlen Formen der Kunstpoesie erkannten wir die Einflüsse des plastischen Geists der Alten. Von dem vertrauten Umgange mit diesen zeugt die größere Zahl derjenigen Gedichte, die in den letzteren Teil dieses Büchleins aufgenommen sind. Als den poetischen Genius, dem wie keinem andern die Höhen des Pelikon noch einmal sonnenwarm erglänzten, begrüßt er Goethe, unsern trefflichen Maler Eberhard Wächter läßt er uns in einem schönen Sonette sehen zurückgezogen in seine stillen Wände, Mit traurig schönen Geistern im Verkehr, Gestärkt am reinen Atem des Homer, Von Goldgewölken Attikas umflossen. Aber er darf sich selbst diesen edlen Geistern gesellen, denn wenigen ist es gelungen, die alten Götter noch einmal ins Leben heraufzuführen, wie er von dem Jubel einer schwäbischen Weinlese begeistert in dem Gedichte: Herbstfeier den Gott des Weins und seinen bacchantischen Dienst zu einem neuen, aber im Geiste der Innigkeit und modernen Humanität verklärten Leben aus dem Todesschlummer erweckt. Seine Feier naht, braune Männer, schöne Frauen sind versammelt, ihn zu ehren, Noch ist vor der nahen Feier Süß beklommen manche Brust, Aber weiter bald und freier Übergibt sie sich der Lust, — der Jubel beginnt, schon ist der Dienst des Gottes in vollem Lauf, Amor auch hat nichts dawider, Wenn sich Wang' an Wange neigt, Und der Mund, im Takt der Lieder, Sich dem Mund entgegenbeugt, — dort drückt ein betrunkener Alter kindisch den Krug an die Wange, indes ein Junge ihm mit der Fackel kräftig den gekrümmten Rücken schlägt. Aber ernst schaut aus dem Gebüsche, von Efeu umrankt, das träumerische Marmorbild des Gottes —

Wie er lächelnd abwärts blicket!
Er besinnet sich nur kaum.
Herrlicher! Dein Auge nicket,
Doch dies alles ist ein Traum;
Luna sucht mit frommer Leuchte
Dich, o schöner Jüngling, hier,
Schöpfet zärtlich ihre feuchte
Klarheit auf die Stirne dir.

Er ist der Liebling der Götter und Menschen, der Retter des Zeus, Mars schließt erst ihn in seine Arme, Fühlet nun am Göttermarke Sich gedoppelt einen Gott, Dann erst brüllt der Himmlisch-Arge Todeslust und Siegerspott. Die Feiernden treten vor ihn, flehen ihn an um ein Zeichen, daß ihm ihr Dienst willkommen sei —

Tritt in unsre bunte Mitte
Oder winke mit der Hand,
Wandle drei gemeßne Schritte
Längs der hohen Rebenwand!
— Ach, er läßt sich nicht bewegen —
Aber, horcht, es bebt das Tal!
Ja, das ist von Donnerschlägen!
Horch, und schon zum drittenmal!

Selber Zeus hat nun geschworen,
Daß sein Sohn uns günstig sei.
So ist kein Gebet verloren,
So ist der Olymp getreu. —
Doch nach solcher Götterfülle
Ungestümem Überschwang
Werden alle Herzen stille,
Alle Gäste zauberbang.

Stimmet an die letzten Lieder!
Und so, Paar an Paar gereiht,
Steiget nun zum Fluß hernieder,
Wo ein festlich Schiff bereit.

Auf dem vordern Rand erhebe
Sich der Gott und führ' uns an,
Und der Kiel, mit Flüstern, schwebe
Durch die mondbeglänzte Bahn!

Wie vergeistigt erscheint hier der alte wilde Naturdienst im romantischen Echo dieser herrlichen Reime! Doch Mörike hat auch antike Formen nachgebildet und gar manches Anmutige im Sinne der elegischen und epigrammatischen Lyrik der Alten gegeben. Wie lieblich ist: Die lose Ware! Amor als Savoyarde tritt zu dem Dichter aufs Zimmer, das Jäckchen verschiebt sich, der Dichter ruft: Ei, laß sehen, mein Sohn! Du führst auch Federn im Handel? Amor legt lächelnd den Finger auf die Lippen und flüstert: Stille! sie sind nicht verzollt, er füllt umsonst dem Dichter das Tintenfaß, und entschlüpft. Von dem Moment an, will er was Nützliches schreiben, gleich wird ein Liebesbrief, wird ein Erotikon draus. Unter den lieblichsten Epigrammen erotischer Gattung zeichne ich besonders noch aus: Maschinka. Das edelste kindliche Gefühl spricht aus den Distichen „An meine Mutter“. Wie sinnig ist die wilde Rose an dem unberühmten Grabe von Schillers Mutter gedeutet! So vieles Liebliche und Edle aber der Dichter in diesen älteren Formen reicht, so wenig scheint er für das moderne Epigramm und dessen witzige Spitze bestimmt zu sein. Einiges zwar ist ihm gelungen, namentlich „Der Liebhaber an die heiße Quelle in B.“

Du heilest den und tröstest jenen,
O Quell, so hör auch meinen Schmerz!
Ich klage dir mit bittern Tränen
Ein hartes, kaltes Mädchenherz.
Es zu erweichen, zu durchglühen,
Dir ist es eine leichte Pflicht;
Man kann ja Hühner in dir brühen,
Warum ein junges Gänschen nicht?

Anderes aber ist matt und ohne Salz: der Dichter selbst in seiner Phantasiefülle, welche mehr als Witz ist, verbarg sich diesen Mangel gewiß durch das Charakteristische des Bildes, das ihm dabei vorschwebte, vergaß aber, daß das Poetische ohne solches Rückwärts-

schließen auf etwaige Supplemente im Subjekte des Dichters bezaubern soll. Hier beginnt wirklich der anfänglich so volle Strom dieser Lyrik im Sande zu verlaufen; statt der prasselnden Flamme reibt der Dichter Zündhölzchen, die öfters nicht brennen wollen. Schmieden wir aber dem Geiste, der bis dahin gewiß in unserer Liebe sich festgesetzt, daraus keinen Vorwurf. Mörike steht an poetischen Gaben zu hoch, um im Witze zu glänzen. Lessing war ein feiner Epigrammatist, aber kein Dichter, sondern ein Kritiker. Unter den Xenien sind bekanntlich die pikantesten nicht von Goethe, sondern von Schiller. Mörike hat mehr komische Ader als diese beiden: dies ist aber die komische Anschauung, die himmelweit über dem Witze steht und die sich erst im Epischen, wozu sich dieser Genius erhob, zeigen konnte. Indem wir hier von ihm als Lyriker Abschied nehmen, mache ich noch besonders darauf aufmerksam, wie reicher Stoff für Komponisten in diesen Liedern ist, und kehre eben hiedurch zum herzlichsten Lobe dieser echt poetischen Produkte zurück.

(Zuerst erschienen in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik, Jahrg. 1839, Nr. 14ff., dann 1844 in den Kritischen Gängen des Verfassers, N. F., II, 243ff.)

# Shakespeare
# in seinem Verhältnis zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen.

Der erste Jahrgang des literarhistorischen Taschenbuchs enthielt einen lehrreichen Aufsatz über die Einführung Shakespeares in Deutschland von A. Stahr. Wenn man im Hinblick auf diese Darstellung der großen Wirkungen Shakespeares in unserer Literatur den Deutschen einräumen muß, daß sie die Engländer in der Würdigung ihres eigenen Dichters beschämt und der kahlen Verstandeskritik, die er nach seiner Auferstehung von den Toten seit Garrik bei ihnen erfahren hat, ein Ende gemacht haben, so trifft sie dagegen der Vorwurf, daß sie von Anfang an eine üble Neigung zeigten, auf das andere Extrem herüberzugehen, daß sie, statt aufzuzeigen, wie der große Dichter mit demselben Organe, mit welchem er schuf, der Phantasie, anzufassen sei, aus gewaltsamer Opposition an die Stelle der Phantasie das Phantastische setzten, ihn phantastisch nahmen, wo er es nicht ist, und das wirklich Phantastische in ihm einseitig auf sich wirken ließen in Urteil und Nachbildung. Was bis jetzt noch nicht anerkannt ist und gewirkt hat, wie es sollte, ist Shakespeares reine und volle Gesundheit. Der Grund liegt darin, daß er, dessen Poesie (wie alle echte Dichtung) auf ihrem einheimischen Boden positiv und organisch entsprang, auf uns einzuwirken begann, da eben eine negative Krisis, eine Revolution gegen eine falsche Poesie im Entstehen war, daß er zum Losungsworte einer Opposition wurde. Das Schiefe war schon dies, daß man bis dahin gekommen, sich an einem fremden Dichter aufrichten zu müssen. Die Poesie, die gegen eine breit gewordene Prosa durch eine Umwälzung sich zu behaupten hat, ist mit Absichtlichkeit und Überspannung behaftet. Gegen die falsche Bildung hielt man sich an Shakespeares Roheiten, gegen die bloß konventionelle Form an seine Formlosigkeiten, gegen die Phantasielosigkeit an seine Grillen und Märchen.

Der Gewinn blieb immer noch unendlich, wahrhaft große und positive Kräfte arbeiteten sich aus dem Trüben der ersten polemischen Gärung heraus, und Goethes und Schillers Entwicklung ist ohne Shakespeare gar nicht zu erklären. Aber auch auf diese beiden hat er nicht von der Seite gewirkt, auf welcher gerade sein Kern liegt. Goethe gewann durch ihn die Freiheit der Form, aber was er in diese goß, war ein von Shakespeare himmelweit entfernter Geist: nicht Taten und Schmerzen der Männer im harten Dienste der Geschichte, sondern Seelenkämpfe und ihre Heilung, weibliche Sühnung weiblicher Leiden. Die ungeheure Spontaneität, die bei Shakespeare aus jeder Zeile braust, wurde dem reinlich zurechtlegenden, Seelenkrankheit heilenden, weichen, ordnenden Geiste mit der Zeit sogar schrecklich und unheimlich. Goethe steht auf dem Standpunkte des Seins, er ist Spinozist; die Freiheit, die als revolutionäre Kraft eine Reihe gegebener Zustände abreißt und aus sich heraus eine neue schafft, fand keine Stelle in dieser Spinozischen Anschauung. Der Übergang Goethes von der Poesie zur Naturwissenschaft war hiemit gegeben, aber schon in seiner Poesie ist der Geist Naturgeist, Seele. Wo ein größeres Handeln und Geschick der Staaten auftritt, gelingt ihm herrlich der Geist, wie er als dunkler Instinkt in Volksmassen wirkt, schlecht, wie er als reiner Wille im Helden hervorblitzen sollte; seine höchste Leistung aber ist das weibliche Ideal, denn das Weib ist der Geist als Empfindung und unbewußtes Tasten, Geist in Naturform. Der empfindende Geist ist auch ein kämpfender, mit Reflexionen vielfach durchflochten, des tiefsten Zerfalles mit der Wirklichkeit fähig, in die er sich hineinbilden soll, ja der furchtbarste Widerspruch mit sich selbst ist ihm nicht fremd, sondern beginnt eben da, wo das Bewußtsein der inneren Unendlichkeit in der Form des Gefühls, d. h. als Sentimentalität eingetreten ist. Die Lösung seiner Kämpfe nimmt aber immer die Form eines naturnotwendigen Werdens, eines dem Chemischen verwandten Prozesses an und immer bleibt ihm der harte Wetterschlag und die gesunde Grobheit der Handlung fremd. Goethe ist ganz eigentlich der Dichter der Bildung und ihrer Leiden, das Subjekt soll mit der verständigen Wirklichkeit zusammenwachsen und hat auf diesem Wege die tiefsten Entzweiungen des Herzens mit der Welt zu überwinden; die Bildung schleift ab, die Humanität gleicht aus und ebnet, daher ist auch der ganze Boden,

auf welchem das Schauspiel vor sich geht, zu zart, als daß der rauhe Körper der Tat darauf wandeln könnte. Die ganze Aufgabe und Stimmung endlich ist nicht dramatisch, sondern episch.

Schillers Geist war ein männlicher und er hat ungleich mehr von Shakespeare gelernt, wie jedes Blatt seiner Dramen beweist. Schicksale der Staaten, Taten der Männer, der heroische Wille als quellender Mittelpunkt des Lebens; das ist die Heimat dieses durch und durch dramatischen Geistes. Ich möchte hier ein biographisches Moment anführen, das zwar oft, aber in dieser besonderen Anwendung meines Wissens noch nicht benutzt ist: daß Schiller unter soldatischen Formen in der Karlsschule aufwuchs und dann als Militärarzt dem Gerassel der Muskete und des Säbels vertraut wurde. Der „Pulvergeruch“ im Wallenstein, das herrliche Reiterlied, die Pappenheimer und Terzkyschen Jäger, die Marketenderin, diese ganze wilde Soldateska des dreißigjährigen Krieges, die wie das wütende Heer vorüberbraust, diese harte und rohe Realität, worin Schiller mehr als irgendwo seinen ungeschichtlichen Idealismus hinter sich läßt: dies alles wird mir erst ganz begreiflich, wenn ich nicht nur erwäge, wie Schiller in diesen strengen Verhältnissen überhaupt eine harte und stählende Schule des Lebens durchmachte, sondern wie er aus unmittelbarer Anschauung das Schauspiel rauher Männlichkeit, das Soldatenleben kennen lernte. Nirgends ist ihm aber auch gelungen, seiner Dichtung einen solchen Geist der Realität einzuhauchen, wie hier, wo ihm die Erfahrung, die Atmosphäre, die er selbst eingesogen, unmittelbar zustatten kam.

Schiller ist der Dichter des Willens. Allein es kommt darauf an, welches Verhältnis des Willens teils zu der Sinnlichkeit, mit welcher er selbst behaftet ist, teils zur objektiven Wirklichkeit zugrunde liege, und hier stoßen wir auf Schillers Schwäche. Denn dies Verhältnis ist in seiner Weltanschauung ein negatives; sein Wille ist abstrakt, sein Standpunkt der des Sollens. Nicht deswegen, weil dieser Wille mit der Wirklichkeit kämpft: auch der revolutionäre Wille ist in Wahrheit selbst ein realer, geschichtlich bedingter, durch tausend umgebende Stoffe und durch die eigene mitentzündete Sinnlichkeit konkret gefärbter Wille, auch das Sollen kommt aus einem Sein und wird ein Sein; es muß eine absolute Einheit geben, in welchem die Extreme der realen Notwendigkeit,

der Natur, des Instinktlebens, der Sinnlichkeit und der idealen Freiheit des Geistes, der reinen Selbstbestimmung, der kämpfenden Tat nicht mehr zwei, sondern lebendig sich ineinander- und zusammenbewegend die eine Weltgeschichte sind; Schiller aber ist Dualist.

Also: Goethe hat das Sein, aber der Wille als reine Selbstbestimmung fehlt. Diesen also beschränkten Gehalt hat er aber in vollkommen adäquater Form gestaltet und so ist er auf seinem begrenzten Gebiete ganz Dichter. Schiller hat den Willen, aber er kann ihn nicht mit dem Sein zusammenbringen, sondern es bleibt bei dem Sollen; er hat einen großartigeren Gehalt als Goethe, aber er faßt ihn vornherein so, daß er ihn weder in seiner inneren Weltanschauung, noch in der poetischen Form zu einem runden Weltbilde gestalten kann. Er ist also trotz dem größeren Inhalt ein unvollkommnerer Dichter. Insbesondere konnte ihm kein Frauencharakter gelingen, weil seine ganze Geistesweise dem weiblichen Elemente, der Naivität, direkt entgegengesetzt ist.

Shakespeare aber vereinigt, was Goethe hat, mit dem, was Schiller hat, und füllt aus, was dem letzteren fehlt. Man muß Goethe und Schiller nicht bloß miteinander vergleichen, sondern beide mit Shakespeare, wenn man sie richtig messen will. Shakespeare kennt nicht bloß die weiblich empfindende, durch die tiefsten Kämpfe zum Einklang sich läuternde Seele, er ist ebenso vertraut mit dem unerbittlichen Willen; wenn Goethe im weiblichen, Schiller im männlichen Ideal größer ist, so ist er in beiden gleich groß; aber der männliche Wille bleibt hier nicht abstrakt wie bei Schiller, sondern hat durchaus die konkrete Haltung, welcher die Wahrheit zugrunde liegt, daß auch die feindlichste Bekämpfung der Wirklichkeit selbst Wirklichkeit, daß auch der Streit gegen die Geschichte Geschichte ist, daß also schließlich auch die schrofffste Entgegensetzung des Seins und Sollens aus der ursprünglichen Einheit beider und in sie zurückfließt. In dieser vollen Mitte ist Shakespeare zu Hause und läßt sich keinen Schritt aus ihr vertreiben; er weiß nicht anders, er hat sie nicht gesucht und kann sie nicht verlassen, und diese Weltanschauung bildet er als vollkommener Dichter ohne irgend einen philosophischen Bruch schlechtweg in die Form heraus. Wir haben Goethe den Vorzug der reinen Einheit von Gehalt und Form vor

Schiller eingeräumt, aber nicht immer hält er die feine Linie ein; nicht bloß Schiller, auch Goethe ist noch viel zu philosophisch, wenn man ihn mit Shakespeare vergleicht. Am meisten stört das viel zu sichtbare Durchscheinen eines beabsichtigten Gedankens in seinen Dramen aus der reiferen Zeit, wo überall zuviel Rede und zuwenig Handlung ist; es ist aber fast nicht möglich, daß ein Dichter unserer Zeit diesen Sauerteig ganz los werde. Shakespeare aber hat davon gar keine Ahnung, daß man in der Poesie irgend eine Wahrheit anders als durch Charaktere und Handlung geben könne; es fällt ihm gar nicht ein, daß man die Grundidee eines poetischen Ganzen auch geradeheraus beichten könne, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er selbst diese Idee gesondert von der Handlung, worin sie sich verwirklicht, und anders als im poetischen Instinkte gar nicht hat und weiß.

Als Goethe alterte und trotz allen Gegenwirkungen der klassischen Epoche noch immer die Nikolaische Aufklärung, die Ifflandische bürgerliche Not, die Kotzebuische weinerliche Schurkerei sich breit machte, erfolgte eine zweite Reaktion gegen die Prosa, die romantische. Wie diese wieder an Shakespeare anknüpfte und mit welchen Mißgriffen, hat uns die genannte Darstellung ebenfalls erzählt; wie phantastisch man ihn wieder anfaßte, wie man alles lieber in ihm fand als Gesundheit, hätte noch weit stärker hervorgehoben werden können. Tieck hat seinen Kern niemals ergriffen, sonst hätte er nicht im Dichterleben einen solchen gefühleplätschernden, empfindseligen Jungen aus ihm machen können, aus ihm, der wie kein anderer Dichter ganz Mann ist. Die Novelle hat viel Treffliches; darzustellen, wie Shakespeare, während Marlow an Wildheit, R. Green an Willenlosigkeit zugrunde geht, aus der Verstrickung einer verführerischen Liebe sich herauswickelt, ist ein schöner Gedanke, und er wird stellenweise aufs schönste durchgeführt: aber immer ist der Held zu weich, nirgends ist der spritzende Most seines derbgesättigten Wesens, sein zynischer Humor, seine Energie und Furchtbarkeit zu erkennen. Hier fehlte es im Dichter selbst; Tiecks eigener Poesie fehlt der Charakter, der Mann, in allem andern ist sie reich und herrlich ausgestattet. Nur in Bruchstücken tritt jener bewegende Mittelpunkt des Lebens, der männliche Wille, vorübergehend hervor. Ich erinnere an Vittoria Accorombona, die ich im Widerspruche mit

vielen geradezu als eine der ausgezeichnetsten Leistungen Tiecks ansehe. Der politische Hintergrund, der Greuel des Bürgerkriegs ist mit einer bei Tieck ungewohnten Kraft entworfen; selbst das Gräßliche, was in reichem Maße beigemischt ist, rechtfertigt sich genau ebenso durch die allgemeine sittliche Verwilderung in solchen Zeiten trüber Gärung, wie das Gräßliche in Heinrich VI., Richard III. und Lear. Aber freilich lag ein solcher Zustand der Gesellschaft Tiecks Griffel näher als andere; wo ein allgemeiner Wahnsinn die Menschheit in Massen ergreift, da ist er mit seinem eigensten Talente bei der Hand. Das Familienleben im Hause der Vittoria, die Formen der Sitte überhaupt sind mit einer wunderbaren Anschauung der italienischen Landesart gezeichnet: es ist ganz jener Nachklang der plastischen Würde und gemessenen Feinheit, worin man in Italien noch immer die Falten der antiken Toga rauschen zu hören glaubt. Einzelne Partien erheben sich in den Mittelpunkt der echtesten Poesie, wo sich im Adel der Form die rein menschlichen, ewigen, tragischen Grundgefühle des Lebens enthüllen; so ist die Stelle, wo der todesmatte, einst so stolze Ottavio sich nach Tivoli schleppt, sich zum letzten Male mit einem Glase Wasser labt und bei dem Grabe seiner Mutter stirbt, schlechthin klassisch und entlockt die Träne, welche nur da fließt, wo die Dichtung den einfachen Grund jeder menschlichen Brust bewegt. Aber nicht nur das Rührende, auch das Starke tritt auf einzelnen Punkten mit vollkommener Wirkung hervor. Einzelne Männercharaktere sind mit meisterhafter Schärfe und Kraft gezeichnet, so der feine, gefährliche Farnese, der greise Montalto, der als Papst die lang verhehlte Energie so mächtig herauskehrt. Aber nun die Hauptpersonen? Vittoria haßt die Ehe, nicht mit der blasierten Opposition des jungen Deutschlands, wie eine Kritik in den deutschen Jahrbüchern behauptet hat: sondern sie haßt die Ehe, wie sie gewöhnlich ist, aus Sehnsucht nach der wahren. Alles Kecke und Überspringende an ihr soll versöhnt, sie soll erst ganz zum Weibe werden, wenn sie den wahren Mann findet. Sie findet ihn in Bracciano. Dieser ist der Held, hier ist der Mittelpunkt, von hier aus müßte alles Einheit und Rechtfertigung finden. Aber was für ein Held! Was tut er denn, um sich als den Mann zu erweisen, der des großen Weibes würdig ist? Frühere Kriegstaten, die er verrichtet hat, verschwinden in blasser Ferne; er ermordet sein erstes

Weib: es ist ein Verbrechen, aber ein Verbrechen der kräftigen Art, und die Schilderung ist im Schauderhaften herrlich, er ermordet Peretti: diesen Elenden bedauert niemand. Aber was weiter? Jetzt, wo er sich in wahrer Größe aufrichten soll, steht er neben dem gewaltigen Papste in jenem großen, dramatisch absolut schlagenden Momente, da dieser von einem Fenster des Vatikans nach den Hinrichtungen auf dem Petersplatze drohend hinabdeutet, als ein zusammensinkender, zitternder Schurke; und endlich wird er gar ein abergläubischer Kindskopf, ein Hexenmeister und Zauberkoch: das ist ein Lump, kein Mann. Hier kommt der ganze Kram aus der ersten Periode Tiecks, diese Hexenküche, diese Vorliebe der Romantik für das albern Phantastische, für den Wahnsinn, am Schlusse seiner Dichterlaufbahn noch einmal zum Vorschein, und es kehrt diese Poesie, nachdem sie in ihrer letzten Phase den Boden gesunder Wirklichkeit zu gewinnen suchte, zu ihren Anfängen, zur Magie, Mystik, zum Märchen zurück.

Auch Shakespeare bewegt sich in der Sphäre des Wunderbaren und Märchenhaften; es ist noch der Glaube seiner Zeit, er steht halb im Helldunkel des Mittelalters. Aber wie ganz anders stellt er sich zu dieser Form des Bewußtseins! Betrachten wir z. B. den Macbeth. Ein märchenhaftes Motiv ist der Ausgangspunkt, aber kaum hat es gewirkt, so hebt es sich auf: denn man erkennt alsbald, wie der entzündbare, sogleich das letzte Ziel sich vorspiegelnde Ehrgeiz des Helden, noch angefeuert von seinem sich entweibenden Weibe, Motivs genug ist, um die ganze Handlung zu erklären, und die Hexen werden zu dem, was nach Schleiermachers scharfsinniger Kritik die Vorstellung vom Teufel ist: sie sind die Grenze der Selbstkenntnis, es ist in ihnen das plötzliche Auftauchen des bösen Gedankens symbolisiert, dessen Ursprung dem Bewußtsein ins Dunkel gehüllt ist und der daher von außen eingegeben scheint. Zu solchen Gedanken darf nur noch die Gunst der Gelegenheit treten, so sagen wir noch heute: „Es ist doch gerade, als hätte es der Teufel eingeflüstert und die Ausführung gleichsam auf dem Teller präsentiert." Macbeth nimmt sein Verbrechen rein auf sich: keinen Augenblick, selbst vor der Tat nicht, fällt es ihm ein, die Schuld aus sich hinauszuschieben, die ganze Handlung entwickelt sich rein menschlich und wird zu einer erschütternden Enthüllung der unerbittlichen Gesetze des sittlichen

Bewußtseins. Die Geistererscheinungen, die weiterhin auftreten, sind, obwohl natürlich vom Dichter ebenfalls geglaubt und als wirklich hingestellt, nur die Gesichte dieses Bewußtseins. So geht Shakespeare von Märchen aus und verbessert diesen Anfang im Fortgang; er hebt sie auf, indem er in sie die gesunde, einfache, ewige Wahrheit, die großen Grundempfindungen aller menschlichen Herzen, das Mark des sittlichen Lebens hineinlegt; die romantische Schule dagegen verflüchtigt die sittliche Wirklichkeit in Märchen.

Dies lag schon in jener oppositionellen, negativen Entstehung der Schule. Goethe und Schiller hatten, wie gesagt, den alten Feind, die Verstandespoesie, noch nicht getötet; ein neuer Sturm war notwendig, neue Hilfsmittel, die Schätze der Volksdichtung und des Mittelalters, in größerem Umfange gehoben, wurden in die Schlacht geführt. Wieviel Herrliches das deutsche Gemüt in diesem Kampfe zutage bringt, wissen wir, und der Ruhm wird bleiben in alle Zeit. Die romantische Schule ist das leuchtende, glühende Abendrot der modernen deutschen Poesie in ihrer ersten Entwicklungsgestalt. Auch den Meister Tieck soll man nicht verkleinern; es gilt, seine Schwächen aufzuweisen, aber nicht, den reichen Kranz, der ihm noch bleibt, mit roher Hand zu zerpflücken. Doch es nagte freilich ein Wurm schon an der ersten Blüte dieser Schule: dieser Wurm war die Polemik, und zwar diesmal nicht die Polemik aus der ersten, sondern schon aus der zweiten Hand, die zweite und eben darum nicht mehr die einfache, sondern schon künstlich gewürzte und gewärmte Auflage der Polemik, die schon der jugendliche Goethe eröffnet, aber dann mit der Produktion vertauscht hatte. Damit der Verstand ja recht merken sollte, daß die Phantasie ein anderes Ding sei als er, erhob man diejenige ihrer Formen, die nur ein Moment in ihr, nur ihr dunkler Schoß ist, zum Prinzip: das Traumhafte, das Wunderbare wurde als Medusenhaupt für die Philister aufgestellt, die Wirklichkeit phantastisch ironisiert, der vertrauten Menschengestalt die Dichtheit und Schwere, eben damit aber auch der feste und klare Boden ihrer Gegenwart weggezogen. Während eine gesunde Poesie von der Prosa und dem Philistertum nicht weiß und harmlos in ihrer erhöhten Welt als einer Wirklichkeit lebt, an der niemand zweifelt, schielte man immer nach den Philistern hin, pikierte sich darauf, sie zu mystifizieren, und wurde so überhaupt pikiert, absichtlich, kapri-

ziös; und daraus erklären sich auch Tiecks berühmte „Schrullen" in der Auslegung Shakespeares. Es sind Verdrehungen des klaren Sinns einzelner Stellen, Mißdeutungen, geschraubte, unnatürliche Auffassungen ganzer Charaktere; ich führe nur die Verkennung der armen Ophelia an, worin freilich leider Goethe selbst vorausgegangen war. Wir sind über diese Absonderlichkeiten noch nicht hinaus, ich gebe ein neueres Beispiel. Das erste Bändchen der neuen Übersetzung Shakespeares von A. Keller und M. Rapp bringt von letzterem eine Einleitung zum Othello, worin er über Desdemona sagt: „Dem unbedingt sich hingebenden maßlosen Charakter des Othello steht Desdemona gegenüber, keineswegs als die idealische Unschuld, als das schuldlos geschlachtete Opfer, sondern als das Weib und die weibliche Natur in ihrer Gewöhnlichkeit. Nicht daß sie Othello nicht liebt, ist ihre Sünde, sondern daß sie ihn nicht versteht und sich dennoch verführen läßt, ihm zu folgen. Sie kennt das gar nicht, was Othello seine Leidenschaft nennt, läßt sich aber durch seine überwiegende Persönlichkeit hinreißen, und so sehen wir sie im ersten Akte mit entschlossener Seele sich vom Vater und den Verhältnissen ihrer Jugend losreißen. Daß aber der Irrtum der Wahl ganz und gar auf seiten Othellos war, das erkennen wir erst im zweiten und dritten Akt, wo Desdemona mit der gewöhnlichen Flatterhaftigkeit und Bewußtlosigkeit der weiblichen Natur sich gegen alle Männer und zunächst gegen Cassio mit einem Leichtsinn benimmt, der in diesem Verhältnis nie zu entschuldigen ist. Der Dichter läßt uns ganz genau erkennen, daß Jagos Ausspruch, sie liebt den Cassio, vollkommen Wahrheit ist. Sie liebt freilich in ihrem Leichtsinn, ohne etwas Arges zu ahnen; wir sehen aber deutlich, daß es nicht etwa Charakter ist, was sie von Fehltritten zurückhält, sondern äußerliche Gewohnheit, Erziehung und Trägheit des Temperaments. Das ist gewiß der tiefste Sinn des Gedichts und eben der Punkt, in dem der Dichter seinen Helden zugrunde gehen läßt, nämlich an der Verzweiflung, daß das Weib die tiefe und ideelle Gewalt der Liebe von sich abstößt und darum dem Verlangen des Mannes nichts Entsprechendes entgegenzustellen hat. In den beiden letzten Akten endlich, wo durch ihren Leichtsinn das Übel sein Ärgstes getan hat, wird sie durch die tätlichen Mißhandlungen Othellos erst auf den Begriff ihrer Tat zurückgeführt, und das von Emilien ausgesprochene Wort des Lasters

läßt sie recht den Abgrund sehen, an dem sie hingeht. Nun erschrickt sie vor dem Wort, das das bezeichnet, welchem sie vorher tändelnd entgegengieng, und wo es zu spät ist, zeigt sie sich als eine Wortheldin und Mundheilige, um den gewöhnlichen Zuschauer freilich durch ihre grobe faktische Unschuld zum Mitleid zu bewegen usw. Desdemona ist das ausschweifend leichtsinnige Weib, wie Othello der ausschweifend leidenschaftliche Mann ist usw." Man fragt nun billig, was denn Jago noch im Stücke zu tun habe, wenn er nicht mehr nötig hat, Desdemona zu verleumden? Antwort: „Die Tragödie ist mit diesem immanenten Widerspruch schon vollständig gegeben und alles, was im Stück als äußere Handlung erscheint, ist somit nur Schein, nur Offenbarung des notwendigen, von Anfang an entschiedenen Unglücks. Nach dieser Ansicht erscheint uns Jago, den man als den Anstifter und den eigentlichen dramatischen Motor zu betrachten pflegt, vielmehr als die bloß leidende Reflexion über das Geschehende, als der Chorus der bösen Welt in der Maske des Mephistopheles, der über das Unheil der menschlichen Leidenschaften ein triumphierendes Hohngelächter anstimmt usw. Er ist der berechnende, abstrakte, bloß dienende Verstand, der die Sachen nicht macht, sondern nur kontrolliert usw. Wenn nach der gewöhnlichen Ansicht Jago der Bösewicht ist, der nur für seine Absichten den ganzen Knoten des Stücks schnürt und alle Personen seinem Interesse opfert, so mußte er ja, da er alle Ereignisse des Stückes voraus kommen sieht, notwendig die ganze Katastrophe des Stücks voraussehen; er arbeitet also rein seinem eigenen Untergange entgegen, denn es ist doch wahnsinnig, zu sagen, er richtet seinen Oberst zugrunde, um seines Obersts Leutnant zu werden." Bisher meinten wir in unserer Einfalt, Jago r ä ch e sich an seinem Oberst, weil er ihn nicht zu seinem Leutnant gemacht h a t , und hoffe übrigens im Trüben zu fischen, wenn er ihn zugrunde richtet. Was soll man aber zu dieser Auffassung der Desdemona sagen? Die paar unbedeutenden, nach Shakespeares Voraussetzung durch die Sitte schlechtweg erlaubten Zeichen der Huld, welche sie dem Cassio nach der Ankunft in Cypern gewährt, die Nachsicht, womit sie Jagos rohe Scherze anhört, welcher gelegentlich den Clown macht, — eine Freiheit, welche Shakespeare bekanntlich den edelsten Frauen zugesteht —, dann ihre Verwendung für Cassio, welche selbst der niederträchtige Jago, edler sprechend,

als er weiß und will, so schön aus ihrer unendlichen Güte erklärt*): diese paar Beweise (sie sind aber nicht einmal ausgeführt) müssen hier hinreichen, ein Frauenbild zu trüben, das in aller Poesie als ein Diamant vom reinsten Wasser leuchtet. Gerade die Szenen, wo die innere Schönheit am reinsten aus dieser Seele hervorstrahlt, werden gegen ihren handgreiflichen, sonnenklaren Sinn gedeutet. In der Szene des Bettgehens, beispiellos und unnachahmlich, fragt Desdemona, nachdem sie ihr wehmutsvolles Lied gesungen, Emilien, ob sie denn wirklich glaube, daß es Weiber gebe, die ihren Männern untreu seien, sie selbst kann es nicht glauben, sie hält es nicht für möglich und legt sich, nachdem Emilie ihre gemeine Gesinnung ausgesprochen hat, unter dem Gebete zur Ruhe, daß der Herr in fremden Sünden niemals Entschuldigung eigener finden lassen möge. Das niedrige Wort, womit Othello sie beschimpft hatte, konnte sie nicht über die Lippen bringen, da sie Jago ihr Elend klagte. Die letzten Worte der gräßlich Ermordeten, die noch leben muß, um zu hören, durch welchen Irrtum sie ermordet ist, sind, da Emilie sie fragt, wer die Tat vollbracht habe:

Niemand — ich selbst — leb' wohl!
Empfiehl mich meinem güt'gen Herrn, leb' wohl!

Wenn diese Liebe, die den grausamen Mörder noch als ihren güt'gen Herrn zum Abschiede grüßt, nicht die reine, die unendliche ist, so gibt es keine mehr. Wie ist es möglich, diesen Himmel nicht zu sehen? Was konnte einem geistreichen Mann, dem uns nicht einfallen kann sein Mißverständnis ins Gewissen zu schieben, das Auge so verdunkeln? Nichts anders, als die Grille von der „tieferen psychologischen" Deutung, zu der man sich nach dem Verfasser von der „scheinbaren populären" erheben müsse. Vermittelst derselben bringt er heraus, das ganze Drama löse sich in den psychologischen Satz auf, daß die Grundkräfte der Seele, die Leidenschaft (Othello),

*) Er sagt: She's fram'd as fruitful, as the free elements. Rapp übersetzt: „denn ihre Seele ist von jedem Arg so frei als Luft und Wasser." Dies ist unrichtig, es wird durch fruitful nicht blos das negative Prädikat der Arglosigkeit ausgesprochen. Ich übersetze: „neidlos spendend den offnen Elementen gleich ist sie."

die willenlos tändelnde Phantasie (Desdemona), der berechnende, abstrakte, bloß dienende Verstand (Jago) sich zerstören müssen, sobald sie ihr harmonisches Verhältnis aufgeben. Der Zwang dieser Kategorie, dieses parallelisierenden Schemas ist es, dem Desdemona geopfert werden mußte. Vielleicht hat dazu auch die falsche Anwendung des Postulats beigetragen, daß tragische Charaktere nicht unschuldig leiden dürfen. Die Hauptperson gewiß nicht, aber je nach den Bedingungen der ganzen Handlung muß die Schuld der Hauptpersonen gerade darin ihre Exposition finden, daß Unschuldige oder im geringsten Maß Schuldige durch sie leiden. Die letzteren werden dadurch zu tragischen Mitteln; da sie aber als Personen niemals bloße Mittel sein dürfen, so bedürfen wir als Gegengewicht gegen den peinlichen Anblick ihrer Mißhandlung einer besonderen Erhebung, und diese liegt im Othello darin, daß das Leiden dem Geiste zum Motiv wird, seine innere Herrlichkeit zu eröffnen; Desdemonas Liebe bewährt sich als wahre und ganze Liebe eben nur dadurch, daß sie, unglaublich mißhandelt, doppelt ermordet, ihren Quäler doch lieben und nur lieben kann und muß. Desdemona ist ein wahres Heiligenbild der unerschöpflichen Liebe. Schritt für Schritt meint man, der Reichtum dieser Liebe sei nun ausgegeben, aber siehe! ihr bester Schatz ist noch übrig; eine herrliche Perle um die andere wird dieser wunderbaren Muschel entschüttelt, endlich wird sie mit roher Axt zerschlagen und siehe! die schönste Perle, die Verzeihung des Letzten und Äußersten, ruht noch auf ihrem Grunde. Ein schlechtweg fleckenloser Charakter ist aber freilich eine leere Abstraktion, die Shakespeare nicht kennt; die ungeschickte Geschäftigkeit, womit Desdemona ihrem Gemahle immer zur Unzeit in Cassios Angelegenheit beschwerlich wird (ein Eifer, dessen Offenheit übrigens gerade ein Beweis von ihrem guten Gewissen ist), die kleine Lüge über den Verlust des Tuches — dies sind solche Züge weiblicher Schwäche, welche einer leeren Idealität hinreichend entgegenwirken, dies ist jenes geringste Maß von Schuld, das wir für solche Charaktere fordern. Darin aber, daß Desdemona ihren Vater verließ, um dem Mohren zu folgen, liegt gar keine Schuld; der törichte, zornige Mann verdiente es nicht anders, die Tochterliebe und die Gattenliebe ließ sich in diesem Falle nicht vereinigen, und man meine ja nicht, daß Shakespeare durch Brabantios Abschiedsworte:

Bewach' sie, Mohr! Hab' acht, gedenk' an mich!
Den Vater täuschte sie, sie täuscht auch dich!

eine künftige Nemesis für ein wirkliches Vergehen andeuten wolle; es ist nur ein Wink, den Jago nachher in seiner Bosheit benützen kann.

Noch eine andere der edlen Frauengestalten Shakespeares mußte unter so grillenhafter Deutung leiden: Cordelia. Die beiden andern Töchter Lears sind „die gemeine, eigennützige menschliche Natur, Cordelia ist der nicht so gemeine, aber doch nicht seltene Stolz und Verstocktheit usw. Der schwache Vater hat das volle Recht, von dem zärtlichen Kinde einige Schmeichelworte zu verlangen, weil er deren bedarf. Sie bedient ihn dagegen mit dem, was er eben nicht vertragen kann, mit der Wahrheit. Ein Weib, dessen Natur Liebe ist und das sich auf Wahrheit steift, ist ein zwiefach verkehrtes Wesen. Wahrheit und Liebe sind völlig antipod: denn was ist die Liebe zu einem Individuum anders, als daß man in einem Endlichen ein Unendliches anschaut und als solches verehrt; Liebe ist also ihrem Wesen nach eine Lüge, nicht eine Wahrheit, und Cordelia vergeht sich wie ihre Schwestern, nur nach einer andern Richtung, in Egoismus und Lieblosigkeit." Es ist wahr, daß Cordelia in ihrem ersten Auftreten etwas Herbes hat, wie Antigone; nur wird kein unbefangen urteilender Mensch deswegen die Reinheit ihres Pathos, der Kindesliebe, bezweifeln. An sich wäre es allerdings wohl denkbar, daß die wahre Liebe auch einige Beredsamkeit aufzubieten habe, um einem alten, verwöhnten Vater etwas Angenehmes zu sagen. Allein die Anlage dieser Tragödie brachte es mit sich, daß hier Beredsamkeit und Liebe nicht zusammenfallen konnten; jene fällt dem falschen Scheine der Liebe zu, die wahre Liebe muß als ein schamhaftes, seine eigene innere Schönheit keusch verhüllendes und daher wortarmes Urgefühl erscheinen. Der Verfasser erklärt selbst nachher die Szene des Wiedersehens zwischen Lear und Cordelia für eine solche, die außer Shakespeare keine sterbliche Hand zu zeichnen vermochte. Wenn er die Schönheit dieser Szene fühlte, warum fühlte er nicht auch, wie die engelgleiche Güte, womit Cordelia dem knienden, um Verzeihung flehenden Vater sagt, daß sie ihm nichts, gar nichts zu verzeihen habe, seine Deutung der ersten Szene wider-

legt? Auch Cordelia leidet, wie Desdemona, unschuldig; sie leidet, damit wir die Schuld des Vaters erkennen, dann, um im Tode, in den sie die Kindesliebe führt, die Unendlichkeit des Geistes zu besiegeln.

Ich meine nun Beweise genug für die Behauptung gegeben zu haben, daß die moderne romantische Hyperphilosophie in Deutschland sich an Shakespeare nicht weniger vergreift als die tiefe Geistlosigkeit der früheren englischen Kritik. Es ist hier aber nicht bloß vom Urteil die Rede, sondern auch vom Hervorbringen. Überschauen wir nun die Wirkungen noch einmal, welche Shakespeare auf unsere eigene Dichtung ausgeübt hat, so drängt sich vor allem auf, daß wir uns an seiner Hand zwar von der Diktatur einer falschen Form befreit, aber keineswegs von ihm gelernt haben, wie die Poesie erst ins Große geht, wenn sie den geschichtlichen Gehalt des öffentlichen Lebens und insbesondere die Geschichte des eigenen Volks sich zum Stoffe nimmt. Schiller allein, ein geborener politischer Geist, ist diesem erhabenen Zuge des Dichters gefolgt, aber mit diesem großen Streben so gut als einsam geblieben. In der neuesten Zeit erst haben wir begonnen, in Masse einzusehen, daß die Poesie eine höhere Aufgabe hat, als die untergeordneten Reize des Privatlebens, Bildungs- und Charakterkämpfe des subjektiven Menschen zu besingen. Doch nicht so ganz; wir streiten noch viel darüber, was der bedeutendste Stoff der Poesie sei, und das scheint mir eben kein günstiges Zeichen für ihre nächste Zukunft. Daß man überhaupt so fragen kann, ist ein Beweis von einer Herrschaft der Reflexion, aus welcher nimmermehr ein großer Aufschwung der Kunst hervorgehen kann. Wo Kraft und Drang der Schöpfung ist, da geschieht das Rechte ungefragt. Es verhält sich ebenso mit der bildenden Kunst; die gegenwärtige Unsicherheit der Maler in der Wahl der Gegenstände, der Streit darüber, ob religiöse oder geschichtliche oder genreartige Stoffe an der Zeit seien, ist eben ein Zeichen, daß wir in der kritischen und zersetzenden, nicht in der bildenden und anschauenden Stimmung leben.

Aber es ist hier noch eine wichtigere, die Sache unmittelbar betreffende Untersuchung vorzunehmen, die geradezu auf das Grundgesetz aller Ästhetik zurückführt. Ich beginne von der gegenständlichen Betrachtung der Sache und setze als zugegeben voraus, daß zu allem Schönen wesentlich gefordert wird ein Körper, welcher einen

idealen Gehalt, der ihn harmonisch durchdringt und dadurch zur vollendeten Form erhebt, zur Erscheinung bringe. Der Künstler nimmt nicht etwa zuerst jenen Gehalt in abstrakter Geistigkeit in sich auf, um den Körper dazu erst in der Vorratskammer seiner Phantasie zu suchen, sondern er findet ihn mit und in seinem Körper als einen bereits gegebenen vor und läutert nun diese ganze Erscheinung in einem untrennbaren Akte durch das Feuer der Phantasie zum Ideale. Deswegen konnten ja z. B. die Versuche nicht gelingen, den nordischen Göttern plastische Gestalt zu geben, weil sie schon in ihrem Ursprung, wie sie in der Vorstellung des Volks empfangen und gegeben waren, düster und unschön sind. So muß denn auch die politische Idee ihren Körper dem Dichter schon entgegenbringen, d. h. sie muß schon zur Tat geworden, schon Geschichte sein, sonst wird sie unter seinen Händen nie etwas anderes werden als eine rhetorische, mithin nicht wahrhaft poetische Anmahnung an das Volk, sie erst zur Tat zu erheben; es wird in Form eines abstrakten Enthusiasmus der Gedanke ausgesprochen mit der Erwartung, daß die Zukunft den fehlenden Körper hinzubringe. Wahre politische Poesie hatte immer eine große politische Vergangenheit zum Stoffe, und diejenige, welche die Gegenwart beklagte und die Sehnsucht nach einer besseren Zukunft an diese Klage knüpfte, war immer paränetische, tendenziöse, also nicht reine Poesie. Das entschwundene Heroenleben ist der Inhalt des griechischen Epos, der griechischen Tragödie; die Hymnen eines Pindar preisen gewonnene Siege; die Komödie geißelt zwar den politischen Zerfall der Gegenwart, aber sie wurde unter den Händen eines Aristophanes etwas weit Höheres als bloße Satire mit unmittelbar didaktischer Absicht. Die altdeutsche Poesie hat nichts Größeres aufzuweisen als die Nibelungen; auch ihr Inhalt ist ein verschwundenes Heldenleben. Mit den Klagen über die Gegenwart sinkt die mittelhochdeutsche Poesie, das Didaktische wächst über. Wenn wir den politischen Sprüchen Walters von der Vogelweide einen poetischen Wert zuschreiben, so geschieht es, weil uns seine warme Teilnahme bewegt; gewiß stehen sie weit seinen Minneliedern nach. Eine ganze Masse moderner lyrischer Dichter hat Beifall gefunden nicht, weil sie echte Poesie war, sondern weil sie unsern kranken Fleck traf, weil sie pathologisch ergriff.

Inzwischen genügt dieser ganze Beweis noch nicht. Der Freund der politischen Poesie wird erwidern, so besinge man denn vergangene Taten, um zu künftigen zu begeistern, und wir haben ihm erst zu beweisen, daß überhaupt jede Absicht, durch das Schöne etwas anderes als das Schöne hervorzurufen, daß jedes Interesse die poetische Stimmung aufhebt. Es ist dies bekanntlich ein alter Satz, den schon Kant aufgestellt hat, indem er mit gewohnter Schärfe nachweist, wie das ästhetische Wohlgefallen jedes Interesse, d. h. jedes Wohlgefallen, das wir mit der Existenz des Gegenstandes verbinden, ausschließt. Er selbst konnte den Grund dieses Gesetzes nicht hinreichend nachweisen, da es ihm ganz an einer objektiven Bestimmung des Schönen fehlte, und er sucht ihn nur darin, daß man, wenn die Frage entstehe, ob etwas schön sei, nicht wissen wolle, ob uns oder irgend jemand an der Existenz der Sache etwas gelegen sei, sondern, wie wir sie ohne alle Beziehung auf unser Begehrungsvermögen in der bloßen Betrachtung beurteilen, nämlich in jenem freien Spiele zwischen der Einbildungskraft und dem Verstande, die mit der unbestimmten Vorstellung einer Zweckmäßigkeit spielen, worin Kant das Eigentümliche des ästhetischen Eindrucks sucht. Der wahre Grund aber ist der, daß im Schönen aller Stoff zur reinen Form, zum reinen idealen Scheine umgewandelt, daß der Gegenstand aus der Reihe empirischer Existenzen heraus und in eine Sphäre emporgehoben wird, wo Wunsch und Abneigung schweigt, in die Sphäre der Idee, kurz, daß er verewigt wird. Übrigens hat Kant sehr richtig aufgezeigt, daß durch jenes Gesetz sowohl das moralische, als das sinnliche Interesse vom Schönen ausgeschlossen werde, weil nämlich in beiden nicht bloß der Gegenstand, sondern auch die Existenz desselben gefalle, weil daher beide eine unmittelbare Beziehung auf das Begehrungsvermögen haben, obwohl mit dem Unterschiede, daß das sinnliche Interesse pathologisch bedingt ist (durch Anreize, stimulos wirkt), hier aber ein rein praktisches Wohlgefallen stattfindet. Aus diesem Gesetze ergibt sich nun aber von selbst, daß auch der Künstler frei von Interesse sein muß, sonst wird er die reine Schönheit, die ohne Interesse gefällt, nicht schaffen können. Die Hand, welche selbst vom Fieber zittert, kann das Fieber nicht beschreiben, sagt Hippel. Der Verliebte kann die Liebe nicht schildern, wie er denn auch über die Schönheit der Geliebten kein richtiges Urteil hat, und der Patriot,

in welchem jeder Nerv nach einer Freiheit verlangt, welche ihm die Wirklichkeit versagt, die Freiheit nicht. Der Künstler muß seinen Stoff so aus sich herausarbeiten, daß er getrennt von seinem Subjekte als selbständiges Kunstwerk dasteht; soll dies möglich sein, so muß der Prozeß der Ablösung des Gegenstandes von seinem Ich schon zum voraus, wenn nicht ganz, doch zum größeren Teile vollzogen sein, die erste Verwachsung des Gemüts mit demselben muß aufgehört, dieses seine Freiheit aus dem Gegenstande schon angefangen haben wieder herauszuziehen, um ihn sich frei und klar gegenüberzustellen.

Nun geraten wir aber in eine schwierige Antinomie. Es wird ein ganz fruchtloses Bemühen sein, dieses Grundgesetz alles Schönen umstoßen zu wollen. Aber ebenso wahr ist der andere Satz, daß der Inhalt des Schönen nicht gleichgültig, daß nur der Künstler und Dichter ein echter ist, der von den innern sittlichen Mächten des Lebens selbst erfüllt jede Brust ergreift und erschüttert. Wir haben mit Kant das Interesse abgewiesen und in gewissem Sinne müssen wir doch Interesse fordern. Daraus folgt aber auch, daß unter den Sphären des Inhalts ein Wertunterschied sei, und wir behaupten, politischer Inhalt stehe höher als der, welcher dem Privatleben entnommen ist, eine Dichtung jenes Inhalts sei, die vollendete Form vorausgesetzt, bedeutender als eine Dichtung, die, obwohl in der Form ebenfalls vollendet, sich nur auf diesem Schauplatze bewegt. Goethe ist ganzer und echter Poet auf seinem Gebiete, dem rein menschlichen, in der Welt subjektiver Empfindung, persönlicher Bildung, Entwicklung zu harmonischem Leben, allein Schiller wäre doch ein größerer Dichter als Goethe, wenn er in seinem Elemente, dem Felde des öffentlichen Lebens und der Tat, ein so vollkommener Meister der Form, so klassisch objektiv wäre als Goethe auf dem seinigen. Goethe beschwert sich gegen Eckermann, daß man ihm zumute, ein politischer Dichter zu sein, er bittet sich Unbefangenheit aus; der Dichter solle nicht den Zweck haben, politisch zu wirken. Dies ist eine Verwechslung; es war töricht, ihm zuzumuten, daß er etwas anderes sei, als wozu er sich berufen fühlte, allein man konnte wünschen, daß sein Genie auch für politische Stoffe organisiert sei, weil sie die größeren sind, und darum doch weit entfernt von der andern Torheit sein, ihm politische Tendenz zuzumuten. Ein politischer

Dichter und ein politisch tendenziöser ist zweierlei. Goethe hängt überhaupt theoretisch noch an dem falschen Satze, daß die Form alles und der Stoff gleichgültig sei. Übrigens wollen wir hier vergessen, daß er leider nur zu tendenziös sich auf den politischen Boden begab, als er in den Aufgeregten und im Bürgergeneral eine so ganz unzulängliche und philisterhafte Weisheit gegen die französische Revolution predigte.

Wie haben wir nun aber jenen Widerspruch zu lösen, den Widerspruch zwischen dem Satze, der jedes Interesse, jede Absicht, die Gemüter für irgend eine bestimmte Wahrheit unmittelbar zu gewinnen, von der Kunst ausschließt, und zwischen dem andern, der einen Wertunterschied des Gehaltes behauptet, dem politischen, insbesondere dem vaterländisch-politischen Gehalte den höchsten Rang zuerkennt und die wärmste Teilnahme an diesem Gehalte vom Dichter fordert? Die Antwort ist einfach: der Geist des Dichters soll von dem politischen Gehalte so durchdrungen sein, daß der poetische Trieb — der natürlich vorausgesetzt ist — von selbst, ohne jede Absicht auf eine unmittelbare spezifisch-politische Wirkung, sich auf diesen Gehalt wirft und ihn unbefangen, nur um Schönes zu schaffen, zur poetischen Gestalt ausbildet. Wie und wo aber ist dies möglich? Da ist es möglich, wo die politische Idee bereits zur Tat geworden ist, wo das Volk und sein Dichter bereits im Genusse des glücklich vollendeten politischen Kampfes leben. An dieser Stelle kommt uns zugute, was wir oben zuerst über die objektiven Bedingungen echter politischer Poesie aufgestellt haben: dieselbe Bedingung, welche wir stellen müssen, wenn die politische Idee den zur poetischen Gestalt notwendigen Körper dem Dichter entgegenbringen soll, ist es auch, unter welcher allein die unerläßliche subjektive Unbefangenheit des poetischen Schaffens möglich ist. Nur wenn dafür schon gesorgt ist, daß das politische Wohl in Kraft bestehe, daß das Gut der Freiheit nicht verscherzt werde, hat das Gemüt des Dichters, der die Freiheit besingt, die notwendige Ruhe und Objektivität der Betrachtung; den vergangenen Kampf soll er besingen, nicht den künftigen, auch nicht den gegenwärtigen; ist ein solcher dagewesen und großartig dagewesen, so braucht es auch keiner besondern Absicht und Reflexion, ihn zu besingen, sondern er dringt sich von selbst auf, er besingt sich von selbst. Die Poesie geht der Geschichte nicht voran, sondern folgt

ihr; das Unmittelbare ist immer zuerst da, die geistige Bewältigung folgt nach, und nicht früher als bis alles, was jetzt in unserer Zeit Reflektiertes, Gemachtes, Vermitteltes sich durchkreuzt, erst wieder unmittelbar Volksgut und Tatsache, Instinkt und Empfindung, Zustand, Sein geworden ist, wird es wieder eine Poesie geben. Wir leben in der Zeit der Unzufriedenheit, es gilt nur, zu handeln; wenn erst gehandelt ist, kann man auch wieder dichten. Auch die Auskunft taugt nichts, die wir oben berührten, daß der Dichter ja einen Stoff aus der älteren Geschichte nehmen und so behandeln könne, daß die Ideen, die er als Hebel der Zukunft wecken will, aus seiner Behandlung hervorgehen; vielmehr der Übelstand verdoppelt sich, indem ein Stoff, der in der leidenschaftslosen Objektivität der Vergangenheit ruht, durch dieses Hereinziehen in die Leidenschaften der Gegenwart immer mehr oder weniger verfälscht wird. Man könnte als auf einen näher liegenden, die Beziehung auf die Gegenwart von selbst darbietenden Stoff etwa auf die deutschen Befreiungskriege hinweisen, allein sie liegen gerade zu nahe und geben kein reines poetisches Bild, weil sie die gehofften Früchte für die innere Politik nicht getragen haben und so ihr Schauspiel einen Stachel des Unmuts zurückläßt. Zudem waren ihre Formen unpoetisch, und dies führt uns auf ein uns wichtiges Moment. Es bedarf keines Beweises, daß unsere modernen Lebensformen, Kleidung, Manieren des Umgangs, Rechtspflege, Verwaltung, Art der Kriegsführung durch stehende Heere, kurz, jede Form der Handlung so mechanisiert und abstrakt sind, wie der Künstler und Dichter sie schlechterdings nicht brauchen kann. Man kann keinen tragischen Auftritt weder malen noch dichten, wo die Personen im Frack auftreten. Unsere Zeit fühlt dies längst und ringt, wie nach neuem sittlich-politischen Leben, so auch nach neuen Formen, während auf der andern Seite die Trennung des Allgemeinen von der sinnlichen Lebendigkeit, die Mechanisierung aller Mittel des Verkehrs und Bedürfnisses, die Vernachlässigung und Zerdrückung des körperlichen Lebens, die Kälte und mißtrauische Barbarei der geselligen Zustände ins Unendliche wächst. Gegen das körperliche Verschrumpfen z. B. gibt es kein durchgreifenderes Mittel als Einführung allgemeiner Wehrverfassung mit einem möglichst kleinen Reste stehender Truppen zur Einübung; der männlichen Persönlichkeit wird solange aller zur künstlerischen

Darstellung schlechtweg notwendige Ausdruck des Heroischen abgehen, als nicht ein jeder Knabe zum künftigen Verteidiger des Vaterlandes erzogen wird und jener traurige Gegensatz schwindet, durch welchen die Tapferkeit, diese männliche Kardinaltugend, Monopol eines Standes geworden und den andern die Schlaffheit und die nachteilige Stellung, die der Zivile neben dem Soldaten in der Gesellschaft einnimmt, als der Bodensatz geblieben ist. Wer weiß aber, wann wir das erreichen werden? In dem Befreiungskriege dienten Freiwillige, es fehlten dagegen die äußeren poetischen Formen; sie wurden in den phantasielosen modernen Kulturformen geführt, und dazu kommt der genannte tiefere Mißstand. Also auch im Gebiete der Formen leben wir in einem Zustande der Unzufriedenheit. Trügt uns die goldene Hoffnung nicht, so muß in unbekannter Zukunft ein Durchbruch erfolgen, durch den auf beiden Punkten zugleich das Eis bricht. Es ist ja wirklich auf beiden dasselbe Gesetz, auf das wir unsere Hoffnung bauen. Der Bau unseres Staatslebens ist abstrakt verständig und subjektiv, und ebenso sind auch alle unsere Formen. Wir müssen uns aber durch die Periode der Verständigkeit, der Reflexion zur Periode der Idee durcharbeiten, welche die Unmittelbarkeit, die schöne Einheit des Allgemeinen und Individuellen, die Objektivität der Persönlichkeit, auf welcher der antike Naturstand ruhte, in reiferer, vermittelterer, garantierterer Form wieder herstellt. Von der Natur durch die Reflexion zu einer zweiten, höheren Natur, die zugleich Bewußtsein ist und der die Früchte der überwundenen Prosa zugute kommen: dies ist unser Weg und Ziel. Ist dies gelungen, so werden die Kämpfe, durch die es gelungen, einen neuen Kreis von großen Stoffen für eine neue Kunst abwerfen; auf die gewaltigen Erschütterungen, worin ein größeres Geschlecht, als wir sind, unsere Ahnungen wahr machen, worin zur Wirklichkeit werden wird, was unsere tiefen Seufzer suchen, werden die Nachkommen dieses Geschlechts zurückblicken, wie die Griechen auf die trojanischen und persischen Kämpfe, wie alle Völker auf ihre großen Sagenkreise. Ich wage zu prophezeien, daß man dann auf alles, was jetzt unsere Künstler und Poeten aus sich herauspressen, mit einem gerührten und mitleidigen Lächeln zurücksehen wird. Wir wollen nach ein paar Jahrhunderten einander daran erinnern, ob ich recht gehabt habe oder nicht.

Fast hätten wir aber unsern Shakespeare vergessen. Ich denke, er soll mir beweisen helfen, was ich behauptete. Es sind insbesondere seine Dramen über eine große Periode der englischen Geschichte, die mir hiebei trefflich zustatten kommen sollen. Ich möchte aber nicht unmittelbar auf dieselben zugehen, sondern zu einer Wanderung durch alle seine Tragödien einladen. Allerdings beschränkt sich dieser Geist, der so weit ist, daß uns die Grenzen der Individualität auseinanderzugehen drohen und wir schaudernd vor einem Individuum stehen, das aufhört ein Einzelner zu sein und als Geist der Gattung vor uns tritt, dieser wunderbare Mensch, der da spricht, als hätte er von Urzeiten an alle Formen der Menschheit selbst durchlebt, nicht auf die eigentlich politischen Stoffe. Es stellt sich, wenn man diese Tragödien im ganzen nimmt, eine Reihenfolge dar, worin alle wesentlichen Grundmächte, welche die Menschenbrust und das Menschengeschick bewegen, nacheinander auftreten. Wenn ich diese Reihenfolge nun den Hauptmotiven der einzelnen Tragödien nach stufenförmig ordne, so verbitte ich mir nur, daß man dies Verfahren mit Hinrichs Manier, der Schillers Gedichte „am Schwanz aufgezäumt hat", zusammenwerfe. Den Dichter führt sein Instinkt ohne Plan bald zu diesem, bald zu jenem Stoffe; jetzt lockt ihn Plutarch, jetzt seine Novellenbücher, jetzt seine Chroniken; sollen seine Werke auf dem spezifisch-ästhetischen Standpunkte beurteilt werden, so muß die von dem Stoffe zunächst unabhängige Zeitfolge derselben der Einteilungsgrund und die Forschung nach der Entwicklung des Dichters zur reinen Form die Aufgabe sein; hier aber reden wir von den Stoffen, und diese für sich dürfen wir nach einer Ordnung aufführen, die nur unser Werk ist; doch auch diese Ordnung wird ein neues Licht über den Dichter selbst verbreiten, sie wird beweisen, daß der innere bewegende Trieb seines zufällig bald so, bald so bestimmten Wählens nichts anderes war als die Universalität, die nicht ruht, bis die Welt, die Menschheit durchwandert ist und e i n großes Drama, das Weltdrama dasteht. In den paar ersten Schritten dieser Einteilung können wir Ulrici folgen, dessen Werk mit dem Verdienst eines ersten Zusammenfassens alles dessen, was zum historischen Begreifen Shakespeares notwendig ist, mit manchem richtigen Blick in die innere Welt unsers Dichters, mit manchem wohlbenutzten Resultate der neueren Philosophie die kindischen

Vorstellungen einer kraß anthropomorphischen Ansicht und der verkehrten Moral, die aus ihr fließt, so unnatürlich zu verbinden beliebt hat.

Es stellt sich zuerst eine Gruppe von Dramen dar, welche die großen Grundempfindungen des Privatlebens als bewegende Seele einer tragischen Handlung aufnehmen und durchführen. Die Glut der Jugendliebe, die im freien Tode über den Haß der argen Welt siegt, flammt in Romeo und Julie — (wer mein Urteil über Ulrici zu streng findet, der lese seine ganz rohe und barbarische Mißhandlung dieser Leidenschaft nach, die dem traurigsten Pietisten alle Ehre machen würde; anführen will ich sie nicht, um mir nicht die Stimmung zu verderben); die furchtbare Störung der gereiften, beruhigt festen ehelichen Liebe durch „das grünaugige Scheusal Eifersucht, das zum Narren sich mit dem Fraß hat, der es nährt", dringt ein als schleichendes Gift und schlägt als Wut aus im Othello; im Lear droht die Zerrüttung des ehrwürdigen Grundpfeilers der menschlichen Gesellschaft, der Familienliebe, wie ein Weltbrand, ein Jüngstes Gericht, die Achsen des Weltalls zu zerbrechen. Hier darf Rötschers Verdienst, seine gründliche, positiv begreifende Analyse einzelner dramatischer Charaktere nicht unerwähnt bleiben, wobei man nur wünscht, daß er mit dem zweiten Teil des Faust von Goethe sich nicht eingelassen hätte, den man aus Verehrung für den Dichter selbst der Vergessenheit überlassen sollte. Schon in dieser Gruppe, wiewohl sie den engeren Kreis der subjektiven Empfindungswelt beschreibt, blickt überall der politische Dichter heraus. Romeos und Juliens Schicksale entspringen ganz aus dem politischen Boden, in dessen dunkeln Grund die Rose ihrer Liebe gepflanzt ist; den Othello ein bürgerliches Trauerspiel zu nennen, wie Rapp getan hat, ist grundfalsch. Der Ausdruck hat sich bei uns einmal für eine Gattung festgesetzt, welcher durchaus der großartige Hintergrund fehlt, den dieses Stück an der Lagunenstadt, der Flotte, dem Türkenkriege, den Seeabenteuern Othellos hat, und dieser Hintergrund bleibt nicht bloß Hintergrund, sondern stellt den Helden und die ganze Handlung auf höhere Basis, verleiht ihnen jene Großheit, die wir Styl nennen; hier machen nicht Fähnriche, Sekretärs oder Husarenmajors Spielschulden, jammern nicht verfolgte Oberförster, plaudern nicht Kaffeebasen, wie herkömmlichermaßen jener Titel erwarten läßt.

An die Grenze dieser subjektiven Leidenschaften wäre das Pathos. der Freundschaft zu setzen, da sie mit jenen noch den Sitz im unmittelbaren Elemente der Neigung teilt, aber zugleich darüber hinaus ist und ihre Gemeinschaft auf den objektiven Boden der Gesinnung gründet. Es lag jedoch nicht in Shakespeares Zeit und Sinn, dieses Pathos als selbständigen Inhalt einer Tragödie für sich aufzustellen. Die objektive, politische und philosophische Freundschaft der Alten war dem Mittelalter fremd, die subjektive Idealisierung dieses Verhältnisses, wie sie in der modernen Welt aus der unendlichen Vertiefung der Persönlichkeit hervorgieng und sich in Schillers Don Carlos, in Jean Pauls Werken spiegelt, ebenfalls. Im Hamlet lag es nahe, zwischen dem Helden und Horatio eine ideale Freundschaft aufzustellen, da jener, der einzige Wissende unter Blinden, gedrückt von der beklemmenden Last des Geheimnisses umhergeht und sich sehnen muß, seine schwülen Gedanken in die Brust eines Freundes auszuschütten; allein Shakespeare hat den Anlaß nicht benützt, Horatio kann kaum der Vertraute Hamlets heißen, es bleibt bei der altdeutschen Art der Freundschaft, einem biderben Händeschütteln. Wirklich schloß aber die Idee des Dramas selbst eine volle Mitteilung aus, Hamlet soll und muß einsam bleiben. Im Kaufmann von Venedig tritt mehr Großmut und Liberalität als eigentliche Freundschaft auf; naive Mädchen- und Jünglingsfreundschaften spielen in mehreren Tragödien und Komödien als Nebenmotiv, Kents Dienertreue hält wieder den altdeutschen Ton und erinnert an den getreuen Eckart. Nur ein falsches Scheinbild der Freundschaft, die gutmütige, eitle Freigebigkeit eines verwöhnten Reichen tritt als Grundmotiv einer ganzen Tragödie auf, des seltsamen Timon von Athen, diesem Werke eines grimmig herben, durch die harten Stöße der Welt zu sprödem Stahl gehämmerten Geistes, der die ganze Menschenbrut in den Pfuhl der Verdammnis flucht. Hier fehlt aber auch aller Fluß, alle Versöhnung, der Dichter hat sich in diesen starren Grimm verbissen. Shakespeare wird gegen sein Ende nur immer männlicher, eiserner bis zur Starrheit; Goethe, immer weicher, in einsamer Beschaulichkeit, zog sich vor jedem rauhen Lüftchen zurück.

Nun öffnet sich ein größerer Schauplatz, das Staatsleben. Auf der Schwelle können wir einen Seitenblick nach der tragischen Zwischenhandlung einer Komödie werfen, dem Rechtshandel im Kaufmann

von Venedig, wo die abstrakte Grundlage des Staates, das Privatrecht, durch seine Konsequenz selbst überspannt, sich komisch auflöst. Zwei Gruppen sondern sich nun auf diesem Schauplatze voneinander ab. In drei Tragödien, welche die erste Gruppe bilden, werden Stoffe aus dem antiken Staatsleben, der römischen Geschichte behandelt. Shakespeare tritt in der Toga vor uns und wiewohl er ganz Engländer bleibt, so stehen ihm doch die großen Falten höchst stattlich an. Es geht wirklich durch diese Stücke ein antiker, ein plastischer Geist; man fühlt, wie im Leben des klassischen Altertums das objektive Moment das subjektive überwiegt; das Volk als Volk, diese große, auf Blutsverwandtschaft gegründete Masse, dieses Naturgewächs in strenger Ausschließung gegen andere Ganze derselben Art, ist das eigentliche Subjekt, die große Idee des Vaterlands durchdringt alle und gibt dem Einzelnen, selbst wo er gegen den schon zerfallenden Bau des Ganzen herrschsüchtig auftritt, den großen heroischen Styl, den monumentalen geschichtlichen Charakter, schlagende Kraft, viel Handlung und wenige, aber majestätische Worte. Diesen großen Styl hat sich Shakespeare ohne alle antiquarische Gelehrsamkeit aus seiner innern Intuition und mit seinem Plutarch besser angeeignet als unsere gelehrten Dichter und Archäologen, er fühlt etwas in sich von jenem Geist. Ich kann wirklich nicht mit Goethe übereinstimmen, welcher in diesen Stücken nicht Römer, sondern eingefleischte Engländer, aber freilich ganze Menschen sieht. Man betrachte nur den unendlichen Unterschied in der Behandlung des individuellen Charakters zwischen den römischen und den im germanischen Norden spielenden Stücken: dort die gediegene, in kurzen Sentenzen große Staatsgedanken aussprechende, für den romantischen Geschmack sogar trockene Einfachheit, hier der ganze nordische Eigensinn mit allen seinen Launen, seiner geistreichen Roheit. Der besiegte Römer stürzt sich in sein Schwert „nach Römerbrauch"; Macbeth läßt sich lieber wie ein an den Pfahl gebundener Bär tothetzen, als daß er „den römischen Narren spielte".

Im Coriolan betreten wir zunächst den Boden der römischen Republik und sehen den aristokratischen Stolz im Kampfe mit der Demokratie tragisch untergehen. Freilich leidet dieses Drama an einem Grundmangel, der tief in Shakespeares politischer Denkart begründet ist: das Volk ist zu verächtlich behandelt, selbst seine Ver-

treter sind Schurken. Daher hinkt die ganze Tragödie, es ist nicht ein Kampf zweier einseitiger Rechte und Coriolan geht nicht zugrunde, weil er im Rechte unrecht hat, sondern nur weil er unklug ist. Im Julius Cäsar zeigt sich der Todeskampf der Republik mit der aus ihr sich herausringenden Monarchie, welche in ihrem ersten Versuche untergeht, aber zunächst in der Form der Oligarchie siegt. Die Verschworenen haben an sich recht, aber die Republik hat sich mit der Einfalt und Sitte des Volks überlebt, ebendaher sind sie Verschworene, d. h. sie haben den Volkswillen nicht für sich, ihr Werk ist ein Werk der Nacht und ihr Mittel der Mord. Der majestätische Cäsar hat unrecht an sich, indem er den Willen des Einzelnen an die Stelle des Volkswillens setzen will, aber wo das Volk als Ganzes keinen Willen mehr hat, da entsteht ein geschichtliches Recht, daß ihm die Herrschaft genommen werde. Er sinkt ermordet nieder, aber sein Geist, das heißt sein Recht erhebt sich, nimmt Rache und ersteht, zunächst an Triumvirn verteilt. Es liegt aber auch in der Oligarchie, dieser Monarchie mit einer Reminiszenz der Republik, schon an sich der Keim eines schnellen Untergangs. Wo nicht mehr der Volkswille herrscht, sondern aus ihm einmal die Einzelnheit mit der Anmaßung der Gewalt hervorgetreten ist, da strebt auch wirklich ein Einzelner nach dem Alleinbesitz der Herrschaft. Es können nicht zwei oder drei Menschen sich in die Herrschaft der eroberten Welt teilen: „Raum war ja für uns beide nicht in der weiten Welt“ sagt Augustus. Die Auflösung der Oligarchie in die Monarchie wird beschleunigt durch die insbesondere vom Orient her eingedrungene Üppigkeit, die das geistig bedeutendste Glied des Triumvirats ergriffen hat, und diese Auflösung stellt sich dar in Antonius und Kleopatra. Wir sehen den Kampf einer starken, poetischen Natur mit einer entnervenden, aber geistreichen Liebe, deren stets erneuerte listige Siege über die Tatkraft diese Tragödie zugleich zu einem Bilde der Koketterie im großen Style, und deren Wechsel mit der heroischen Aufraffung dieselbe zu einem Schauspiel des moralischen Rückfalls machen. Antonius erliegt endlich nicht Octavian, sondern nur sich selbst, aber dieser ist der Mann, wie ihn die Welt braucht, unpoetisch, verständig, beharrlich, ganz Politik.

Jetzt gehen wir zur zweiten Gruppe über, zum Staate des Mittelalters. Hier steht Shakespeare wirklich als politischer Dichter im

engsten Sinne vor uns, als Dichter der vaterländischen Geschichte, der seiner Nation in ihren großen und furchtbaren Erinnerungen ihre eigene Substanz entgegenhält. Wie er überhaupt auf der Grenzscheide der Zeiten steht und dieser Stellung den Zusammenfluß aller günstigsten Bedingungen der Poesie verdankt, so sieht er auch von den Anfängen der verständig durchgeführten Monarchie auf die noch rauchenden Spuren der blutigen Kämpfe zurück, aus denen sie hervorgegangen; er zeigt seinem Volke den wilden Kampf der Titanen, über deren noch zuckenden Leibern der Alleinherrscher seinen Thron errichtet hat. Nun sehe man aber, wie sein Verhalten ganz alles das belegt und bestätigt, was ich oben über die Bedingungen der politischen Poesie gesagt habe. Von Tendenz im Sinne einer absichtlichen politischen Einwirkung auf die Gegenwart ist gar nicht die Rede. Shakespeare ruft ein vergangenes Schauspiel zurück; daß der Schluß dieses Schauspiels, die Durchführung der Monarchie durch Unterdrückung des Adels, des Eigensinns der einzelnen politischen Körper überhaupt das Rechte sei, ist einfach seine Überzeugung, was schon die vielen ganz harmlosen Schmeicheleien gegen Elisabeth und Jakob bezeugen, die er überall einstreut. Er erwähnt am Schlusse des Königs Johann nicht einmal die magna charta. Man könnte ihn servil nennen, wenn es nicht falsch wäre, da von Servilismus zu reden, wo es noch keinen Liberalismus gibt. Aber auch diese monarchische Überzeugung als eine Lehre vorzutragen, für sie zu begeistern, fällt ihm nicht ein, sie springt ohne sein Zutun als objektives Resultat aus dieser Dramenreihe hervor. Wie wir Neueren über diese Gesinnung zu urteilen haben, davon nachher ein paar Worte. Begeisterung für sein Vaterland überhaupt spricht sich in mehreren herrlichen Stellen aus: England ist „das Land der Majestät, der Sitz des Mars, zweites Eden, halbes Paradies, ein Kleinod in die Silbersee gefaßt, Amme und schwangerer Schoß erhabener Fürsten (siehe König Johann), im großen Teich ein Schwanennest“ (siehe Cymbeline), der ganze Heinrich V. ist von dem heitersten Übermute der Vaterlandsliebe eingegeben; aber auch diese allgemeine Begeisterung spricht sich ganz unbefangen und wahrlich nicht so künstlich aus wie das gewaltsame Bemühen deutscher Dichter, ein Bewußtsein einer Volkseinheit auszusprechen, wo eine solche noch nicht hergestellt ist. Diese Unbefangenheit aber ist es

nun, wodurch Shakespeare Luft gewinnt, in der Geschichte des englischen Feudalstaats das innerste Wesen des Feudalstaats überhaupt so rein herauszustellen, daß keine Philosophie der Geschichte es besser vermöchte.

Der antike Staat ist gemäß seiner objektiven Natur wesentlich republikanisch; das Volk, das sich als ein Naturganzes weiß, beherrscht als Gattung sich selbst und weiß nicht anders, als daß jede Macht im Staate nur Ausfluß dieses gemeinsamen Willens sei. Die Individualität sticht wohl hervor, bleibt aber in der Substanz des Ganzen plastisch fest; von der Zeit an, wo die Demagogie sich diesem Grunde der Allgemeinheit willkürlich zu entziehen beginnt, ist auch die Blüte des antiken Lebens schon dahin. Dagegen herrscht im mittelalterlich germanischen Leben der Eigensinn der Subjektivität, der sich punktuell zu behaupten strebt; erst nach einem langen und schweren Bildungsgange fügt sie sich mit freier Unterordnung in den Zusammenhang des Ganzen und auch die Einheit dieses Ganzen ist eine subjektive. Im feudalen Zustande stellt sich eine zusammenhangslose Vielheit von politischen Monaden dar, welche gegen den losen Verband einer nur oberflächlichen Allgemeinheit hartnäckig ihre Selbständigkeit bewahren. Die höchste Monade soll der Fürst sein, er stammt aus dem Adel, der ihm durch die lockere Verpflichtung der Lehen verbunden ist. Kann ein adeliges Geschlecht einen Fürsten auf den Thron setzen, so kann ein anderes dies auch tun, es darf nur den ersten herunterwerfen. Der Fürst muß daher den Adel unterdrücken, d. h. er muß sich selbst unterdrücken. Der unterdrückte Adel empört sich und entthront ihn nach demselben Rechte, nach welchem er den Thron bestiegen hat: ein Wechsel der Wiedervergeltung, der, wo das Wesen des Feudalstaats sich so rein hervorstellt wie in der englischen Geschichte, bis zur äußersten Zerrüttung führen muß. Der Kampf der Monarchie mit der Aristokratie ist daher das Hauptmoment in diesen englischen Dramen; er ist wild und blutig, weil das Volk stark und gesund, aber roh ist. Der König ist hier immer nur so viel als er actu ist: kein Mechanismus der Staatseinrichtung schützt ihn noch, jede Schwäche und Schuld bestraft sich noch unmittelbar, und diese Dramen sind daher allerdings ein großes und bitteres Lehrbuch für Könige.

In dem durch diesen inneren Widerspruch aufgestörten Ganzen ist

keine der Formen, durch welche die Monarchie sich befestigt, Recht, Verwaltung, Polizei, im Sinne einer geordneten Allgemeinheit durchgeführt. In einer Form aber ist die absolute Allgemeinheit vorhanden, in der Kirche, welche sich für die Verwirklichung der in Wahrheit alles Einzelne unter sich befassenden Idee ausgibt. Aber eben diese Form ist vielmehr nur eine Beschränkung der Allgemeinheit, welche sie zum Inhalte hat. Denn statt daß die Idee nun als gegenwärtiger Geist das System der menschlichen Zwecke durchdränge und so als vernünftig ordnende Allgemeinheit einen politisch sittlichen Organismus aus sich hervortriebe, schließt sie vielmehr alle wirklichen Zwecke als weltlich von sich aus. Wer sich zur geistigen, d. h. jetzt zur geistlichen Betrachtung wendet, der läßt alle seine Weltzwecke in diesem Augenblicke fallen, sie sind in der Religion verflüchtigt und Gott dienen ist nicht sein Reich wahrhaft in der Welt verbreiten, sondern der Welt entsagen, die Welt vernichten. Daher hat die Kirche auch nicht die Kraft, die barbarischen Herzen zu bilden, sie werfen sich zwischen Buße und Roheit hin und her. Der Charakter der Kirche selbst aber wird durch die Jenseitigkeit, die sie dem Reiche Gottes andichtet, das Gegenteil von dem, was sie von sich aussagt. Indem sie sich der Welt gegenüberstellt, stellt sie sich als ein Besonderes neben Besonderes, sie ist eine Korporation neben anderen, sie ist mitten in der Welt. Aber sie hat nicht vergessen, daß sie das Allgemeine vorstellt, und indem sie ein Besonderes ist, das sich für das Allgemeine ausgibt, ist sie ein schlechtweg herrschsüchtiges Besonderes. Das Allgemeine, statt die Welt geistig zu durchdringen, als flüssiger Geist durch sie zu strömen, sucht, so versteinert, die Welt vielmehr zu tyrannisieren, daher ist der Klerus der trotzigste, herrschsüchtigste und weltlichste unter allen Ständen. Der Kampf der Hierarchie mit der Monarchie ist daher eine weitere Haupterscheinung auf diesem Schauplatz.

Dieser Staat, nach innen unreif, hat sich auch nach außen erst zu befestigen. Die Eifersucht gegen ein Nachbarvolk ist für England insbesondere als das Widerlager gegeben, an dem sich das Bewußtsein der Volkseinheit, die Vaterlandsliebe aufstemmt. Der Krieg nach außen ist ein weiteres Moment in jener Gärung. Hier entladen sich die eigenwilligen Kräfte, die sonst jeden Augenblick auf dem Sprunge sind, sich gegen innen zu wenden; doch die Hals-

starrigkeit ist größer als die Tapferkeit, und die Früchte dieser gehen durch die Entzweiungen jener verloren.

Das untere Volk hat noch keine politische, noch moralische Persönlichkeit: eine vom blinden Instinkt bewegte und gewebte Masse, deren Aufruhr, dumm und blutig, im Dienste fremder Zwecke anschwillt und wie eine Blase zerspringt. Das demokratische Element tritt nur momentan in den Kämpfen dieses Staatslebens auf. Shakespeare behandelt das Volk hier ebenso verächtlich wie im Coriolan; hätte er den Bauernkrieg gekannt, er hätte ihn ohne Zweifel höchst ungerecht beurteilt. Er weiß es nicht anders und der Irrtum liegt tief in der germanischen Natur, die noch heute nicht den Vorurteilen entwachsen ist, welche die Leibeigenschaft zurückgelassen hat. Shakespeare ist darin allerdings sehr undankbar, denn die beste Kraft seiner eigenen Poesie ist Volkskraft, Volksphantasie und er selbst der Sohn eines ländlichen Wollenhändlers; aber die Phantasie des Volkes selbst suchte die Persönlichkeit, das Ich, noch außerhalb seiner, im Glanze des Adels, des Klerus, des Fürsten.

Dieses Ganze ist wild und barbarisch, aber noch nicht prosaisch wie der moderne Polizeistaat. Die Persönlichkeit in ihrer trotzigen Selbsthilfe kann noch das Ungeheure wagen und hat sich vor keinem Polizeidiener und Oberamtsrichter, sondern nur vor der ebenso ungeheuern Rache zu fürchten. Behaupten kann sich, wer auf eigenen Füßen steht; jeder ist, was er kann. Nicht die Erscheinung schöner Menschlichkeit, wie bei den Griechen, nicht die feierliche Würde der Römer: rohe, ungeschlachte Menschen, aber groß und tief. Auch die Frauen sind furchtbar, sie schimpfen, kratzen, beißen, spucken ins Gesicht, geben Ohrfeigen: dafür trinken sie aber auch keinen Kaffee, besuchen keine Töchtererziehungsanstalt, studieren keine Philosophie und haben keine Bleichsucht. Die Männer aber sind wie Granitbilder, Statuen aus *einem* Guß ohne Glättung, ungeteilt in sich, Gedanke, Entschluß und Tat sind *ein* Wetterschlag. Wohin sind denn die Nibelungenhelden entschwunden? Der grimme Hagen, der wilde Wolfhart, der flammenhauchende Dieterich? Was ist aus diesen Menschen, riesenhaft wie das Schicksal, geworden? Aus der deutschen Poesie sind sie verschwunden: in dem empfindsamen, phantastischen Ritter der höfischen Dichtung finden wir sie nicht wieder, in der neueren, in der Poesie der Bildung, sind sie mit ihren

langen Bärten und breiten Schultern nicht salonfähig, und doch gibt es in aller deutschen Kunst nichts Deutscheres, nichts, was wir den Griechen so sehr als unsern Stolz entgegenhalten dürfen, als diese rauhen, gedrungenen, wortarmen, im Ernste einfach sittlicher Substanz fest beharrenden Gestalten; wehe den windigen Subjekten der neueren Verblasenheit, wenn sie ihnen zwischen die Finger gerieten — Wo sind sie? Hier bei Shakespeare sind sie vom Schlafe aufgestanden, hier ist der grimme Hagen und auch die schreckliche Brunhilde und alle die großen Männer und Frauen. Sie haben reden gelernt, sie sind Christen geworden, aber sie gleichen noch, wie einst, furchtbaren Naturkräften und sind im Grunde des Herzens unverbesserliche Heiden. Hier tretet hin und lernet, was Charakter ist und was dagegen die blassen Schatten eurer geschwätzigen Bildung sind. Wo der empörte Eigenwille die kolossalen Naturen bis zum Bösen steigert, da kann dieses furchtlos seinen höchsten Gipfel erreichen; denn wie von außen kein Mechanismus der Rechtspflege, so hemmt von innen keine Sentimentalität: nur die Tat richtet sich selbst und widerstrebend der eigene Geist. Allerdings aber ist die Subjektivität reicher geworden und bricht sich in bunteren Lichtern als die starre Einfachheit der altdeutschen Helden, sie hat sich ihre Besonderheiten und Eigenheiten angebildet und läuft zum Teil in krause Schnörkel aus; von der schroffen Bestimmtheit der deutschen Ahnenbilder ist ihr jedoch der Eigensinn geblieben, diese ihre Launen und Absonderlichkeiten zähe festzuhalten und sich darin entweder einfach wohl zu fühlen oder mit dem erhöhten Selbstbewußtsein der Romantik humoristisch selbst zu belächeln. Shakespeare ist der erste Dichter, der in strengem Gegensatze gegen die antike Welt diese Porträtphysiognomie der Individualität, diese unendlichen Abweichungen von dem allgemeinen Typus der Gattung als berechtigte Züge in die Poesie aufgenommen hat, dessen Charaktere sogenannte Originale sind. Wenn er im großen den griechischen Dichtern verwandter ist als irgend ein neuerer, so weicht er hier fast so weit von ihnen ab als die niederländische Malerei von der antiken Plastik, und das ist es auch, was den pathetischen Schiller und den plastischen Goethe immer wieder von ihm abstieß. Dies ins Einzelne und Kleine Malen, dies mikroskopische Sehen geht durch das ganze Gemälde; daher wirft er mitten in die Sprache des Kothurns das

Platte, daher ist sein poetisches Aufzeigen und Malen durchaus ein Spezifizieren ins einzelnste hinein. In diesem individualisierenden Styl mit seinen Kontrasten liegt auch einer der Gründe, warum Shakespeare eine Verbindung des Tragischen und Komischen wagt wie keiner vor und nach ihm. Man hat ihn mit Rembrandt verglichen; er ist ebensosehr Raffael, Michelangelo, Tizian, Rubens, aber allerdings bezeichnet er nach dieser Seite denselben Eintritt der unmittelbaren Wirklichkeit in das Ideal wie die holländische Schule.

Die Beschränkung des Raums verbietet mir, dieses Schauspiel der Zerstörungskämpfe des Feudalstaats durch die vor uns liegenden zehn Tragödien ins einzelne zu verfolgen. Wie unter diesen Tragödien wieder acht (wenn man die Abteilungen Heinrichs IV. und Heinrichs VI. besonders zählt) eine enggeschlossene Gruppe bilden, zu welcher König Johann als Prolog und Heinrich VIII. als Epilog angesehen werden kann, hat Wilhelm Schlegel und nach ihm Ulrici dargestellt. Eine unzerreißbare Kette von Schuld und Nemesis bindet jene acht Dramen zu einem großen Drama zusammen. Die Urschuld ist die Entthronung und Ermordung Richards II. durch Heinrich IV. Auf kurze Zeit scheint sie gesühnt durch die herrliche Natur Heinrichs V., der einen lichten Ruhepunkt darstellt und die aufrührerischen Elemente des ungeordneten Ganzen in die positive Einheit einer starken monarchischen Persönlichkeit zusammenfaßt, indem er sie gegen einen äußeren Feind führt. Aber kaum ist er gestorben, so beginnen unter dem schwachen Heinrich VI. alle zur Empörung bereiten Kräfte sich zu entfesseln, mit der Verwirrung des subjektlosen Staates steigt die sittliche Verwilderung, endlich zahlt Heinrich VI. die Schuld des Ahnvaters mit dem Tode: aber eine neue Masse blutiger Schuld hat sich angehäuft und wie Heinrich V. in eine positive, so faßt Richard III. die wild aufgeschossene Verwirrung in die negative, zerstörende Einheit des Bösen zusammen. Bei diesem verweilen wir länger.

Richard III. ist die Frucht eines langen Bürgerkriegs, der ungeheuren Entartung aller politischen und sittlichen Kräfte, die Pestbeule, worin die lang gegorne Eiterung giftig ausbricht, „die bauchige Spinne, der giftgeschwollne Molch“, das Krankheitsprodukt, das die erkrankten Organe und dann sich selbst zerstört, das

Strafwerkzeug, das die allgemeine Verderbnis sich selbst bereitet hat, das alles um sich herum und dann sich selbst vernichtet. Jedes der früheren Dramen verhielt sich zum folgenden wie die Saat zur Ernte, wie die Exposition zur Katastrophe, zu Richard III. ist zunächst Heinrich VI. die Exposition: hier sammelt sich der Giftstoff, die Auflösung des Staats in lauter egoistischen Trotz, wo endlich ein allgemeiner Blut- und Mordsinn die Menschheit befällt, und diese Manie bricht aus in Richard III. Da nun aber Heinrich VI. selbst wieder in den vorhergehenden Dramen seine Exposition hat, so erscheinen alle diese als eine große Exposition zu der großen letzten Katastrophe in Richard III.

Der Staat war bisher selbstlos, subjektlos, eine zersprengte Vielheit von Subjekten, deren jedes herrschen wollte, eine wirre Reibung des Egoismus. Keiner hob sich mit absolutem Übergewicht aus den andern hervor, keiner war des Herrschens würdig. Es kommt nun, wenn dieser Zustand enden soll, darauf an, daß diese zersprengten Ich, deren keines ein ganzes Ich ist, sich in eins zusammenziehen. Was in diesem einen zusammengezogen sein wird, ist eben der Auszug aus allen andern; es ist nicht besser als alle, aber es ist, was sie alle zusammengenommen sind, konzentriert und darum unendlich potenziert: der absolute Egoismus, die absolute Verruchtheit und Wildheit. Richard ist dieser Auszug aus der allgemeinen Schlechtigkeit, alle greuelhafte Roheit, alle Gewissenlosigkeit einer langen Zeit des allgemeinen Aufruhrs gesammelt in eine fürchterliche Persönlichkeit und diese Persönlichkeit so gestellt, daß sie den weitesten Wirkungskreis für ihre Bosheit hat, alles um sich her zu vernichten. Die umgebende Wirklichkeit ist nicht wert, anders behandelt zu werden, er ist ihr Selbst, denn sie selbst ist böse, nur nicht so vollkommen im Bösen wie er; sie bestraft durch ihn sich selbst, ihr eigenes böses Ich kommt als fürchterlicher Schnitter über sie und mäht die brandigen Ähren, den ganzen verwilderten Garten kahl. Indem er aber so das zerstört, woraus er kommt, zerstört er sich selbst; er zerstört das Böse um sich herum, weil das Böse zerstört sein soll, aber was zerstört, ist dasselbe Böse, das zerstört werden soll, es hebt daher sich selbst auf, und so kommt mit dem innersten Wesen des Bösen seine absolute Negativität zugleich als Selbstzerstörung zum Vorschein.

Keine Philosophie kann das Wesen des Bösen erschöpfender begreifen, als es Shakespeare mit seinem wunderbaren Instinkt erfaßt und ausspricht. Motiviert und symbolisiert ist Richards Bosheit durch seine äußere Häßlichkeit. Diese trennt ihn von allen Wesen, er sieht niemand gleich und niemand ihm, daher betrachtet er sich als außerhalb der Gattung gestellt und glaubt nur seinem eigenen Gesetze folgen zu dürfen. Ihn liebt niemand, so liebt er niemand, er ist nur sich selbst gleich: die innere Einsamkeit des Bösen, das Ich, das seinen Eigenwillen, entrissen jedem Bande der Allgemeinheit, als Weltgesetz aufstellt:

— Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menschen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich selbst allein.

Großer kriegerischer Mut, eine bärenhafte Tapferkeit gibt dieser ungeheuren Abstraktion die notwendige sinnliche Realität. Man darf Richard nicht unmittelbar als sublimierten Verstandesbösewicht fassen, eine plumpe, grobe Natur ist die derbe Grundlage seiner Persönlichkeit, er ist ganz durch und durch Mann, eine rohe Naturkraft. Margarete nennt ihn ein wühlend Schwein, Richmond sagt von ihm:

Der gräulich blut'ge, räuberische Eber,
Der eure Weinberg' umwühlt, eure Saaten,
Eu'r warm Blut säuft wie Spülicht, eure Leiber
Ausweidet sich zum Trog: dies wüste Schwein
Liegt jetzt in dieses Eilands Mittelpunkt.

Mit diesem rohen Naturgrunde vereinigt sich nun der Verstand, der in absoluter Trennung von der Vernunft die ganze umgebende Welt nur als eine Sammlung von Zufälligkeiten ansieht, die kein göttlicher, das Einzelne begründender Wille zu einem notwendigen Ganzen zusammenbindet und die als Hindernisse wegzuschaffen ebendaher auch kein Gewissen im Wege steht. Vor diesem Verstande erscheint jedes Pathos als komisch, für Richard sind alle andern lächerliche Enthusiasten, die er für Narren hat; er scherzt gern, ist voll frecher Witze, zotenhaft, schrecklich naiv, wenn er z. B. sagt: ich bin zu kindisch töricht für die Welt; kurz er hat etwas vom Clown,

er ist ein fürchterlicher Hanswurst, und dies eben fordert die Sache. Nichts ist verkehrter als ein pathetischer Teufel; auch Goethe wußte wohl, was er tat, als er den Teufel komisch behandelte. In der Verfolgung seiner bösen Zwecke nun vereinigt sich die sinnliche Roheit und der arge Verstand zu einer beispiellosen Einheit der feinsten Intrige und des blutig wütenden Mordgeistes, er ist ebensosehr der abgefeimteste Künstler der Ränke, als „der Schlächter, der Metzgerhund, der Höllenhund, der Mäkler der Hölle". Die Spitze dieser Verkehrung aller sittlichen Kräfte ist die vollendete Heuchelei, sie ist aber auch bereits der Anfang des eintretenden Gerichtes; denn indem er das Gute, die Gefühle der Sympathie, die Unterordnung unter den höchsten Willen fingiert, erklärt er, daß er sie kennt, ja daß er sie als bestehende Mächte anerkennt, daß er sich des Bösen als Bösen und des Guten als Guten vollkommen bewußt ist, und doch gebraucht er dieses Wissen nur, um den bloßen Schein des Guten zu heucheln: darum wird es ihn aber auch richten.

Die ihm gegenüberstehende Welt ist, wie schon gesagt, reif für seine Sichel. Die Weiber lassen sich von seiner frechen Beredsamkeit betören, die Pairs sind eigenwillige und zugleich kraftlose Parteigänger oder lassen sich sogar, wie Buckingham, als Werkzeug seiner Verbrechen gebrauchen, die königliche Familie trägt die Last gehäufter Schuld, das Volk, der Lordmayor lassen sich aufs schändlichste übertölpeln, nur die Knaben Eduards leiden unschuldig. Es gibt keinen Tyrannen, wo man keinen duldet; durch einen Tyrannen tyrannisiert ein Volk sich selbst. Richards Macht liegt in der Schwäche der verdorbenen Welt, der stärkere Egoismus ist die Ironie des schwächern: Richard ist der Reineke Fuchs. Indem diese so verdorbene Wirklichkeit ihrem Henker gegenübersteht, geht durch das Ganze ein Geist der Angst und Bangigkeit, ein Zittern, wie wenn scheues Geflügel den Marder wittert; aber die Angst hilft so wenig als dem Vogel, welcher der Schlange in den Rachen läuft. Indem nun der Gefürchtete in diese weiche und widerstandlose Masse so mit seinen Schlächterhänden hineinarbeitet, schallt ihm von allen Seiten der ungeheure Fluch entgegen. Richard III. ist die wahre Fluchtragödie. Schon von Anfang an schwebt die ganze Handlung unter den im Heinrich VI. aufgehäuften Flüchen wie unter einer schweren Gewitterwolke. Die fürchterliche Meisterin des Fluchens ist Margarete, das geisterhaft

überragende Trümmer der zerstörten Königsfamilie Heinrichs, ein Gespenst, das alle scheuen, die Erinnye selbst. Alle anderen, die Frauen besonders, sind nur ihre Schülerinnen im Fluchen; dem Fluch antwortet Fluch, wie es in den Wald hineinhallt, so hallt es wider, und jeder verflucht nicht nur den andern, sondern indem er durch eigene Schuld sich unter den eigenen Fluch befaßt, sich selbst: ein allgemeines Wechselverfluchen und Selbstverfluchen.

Ein Minne d' andern suochet,
Ein Vluoch dem andern vluochet.

(Fridank.)

Dieser Fluchgeist ist nichts anderes als die erst in unmächtige Worte gesammelte Notwendigkeit, daß die nach allen Seiten aufgehäufte Schuld sich bestrafen muß. Diese Flüche sind keine leeren Worte, sie „steigen himmelan und wecken Gottes sanft entschlafnen Frieden.“ Aber nicht der Fluchende, nur das Schicksal erfüllt den Fluch, daher bleibt dem Leidenden nach dem Fluche nur die unendliche Klage. Richard III. ist zugleich die größte Klage-Tragödie. Die Klagenden sind insbesondere die Frauen: Margarete, die Herzogin von York, Elisabeth, jede beklagt eine Reihe teurer Toten, die der Bluthund hingemordet, und es ist der letzte, erbarmungswerte Trost, daß sie ihre Verzweiflung miteinander messen und sich jede gegen die andere rühmt, daß sie mehr leide. Diese Klage ergießt sich zweimal in einem großen chorartigen Wechselgesang, worin Shakespeare dem antiken Geiste sich absichtslos so merkwürdig nähert.

Endlich aber ist der Schnitter selbst zur Ernte reif. „Die Erde gähnt nach ihm, die Hölle brennt, die Teufel brüllen, Heilige beten, auf daß er schleunig werde weggerafft.“ Richmond landet, alles strömt ihm zu und Richard sieht sein mit Blut mühsam geleimtes Werk sich in der Hand zerbröckeln; das Werk des Bösen hebt sich selbst auf. Schon vorher hatten dunkle Regungen des Gewissens und der Besorgnis auch die innere Selbstzerstörung angekündigt. Diese ist der Rest des Guten im Bösen; die äußerste Verkehrung hat das Gute noch als ihren Feind in sich, der sie selbst in Verzweiflung verkehrt. Ein absoluter Bösewicht ist nicht denkbar, Richard ist kolossal im Bösen, aber er kann noch verzweifeln: ungern, murrend und fluchend erkennt er die gute Macht in sich an, aber er tut es.

Das Gemälde seiner Verstörung, der hastigen Geschäftigkeit vor der Schlacht bei Bosworth, des Mißtrauens, des Lauschens, der liebkosenden Anrede an die Vasallen, als klammre sich ein Ertrinkender an, dazwischen des Pochens und Drohens, und wieder des trüben Ahnens und blöden Redens („Nicht scheinen heut" wie treffend ist dieser faselnde Infinitiv!) —: dies ist ein Meisterwerk in der Poesie aller Zeiten; Shakespeare enthüllt nicht nur den innern Zustand, sondern mit seinem wunderbaren Hellsehen sieht er dabei auch jede Bewegung, jede Miene, jede Gebärde, horcht auf jedes Wort bis auf die kleinen grammatischen Nachlässigkeiten, die der verstörten Angst begegnen, nimmt alle umgebenden Bestimmtheiten bis auf den Schimmel Surrey in ihrer Schärfe mit auf und schlägt uns so mit jener Wahrheit, deren Gefühl unsere Nerven mit Schauer durchrieselt. Das Höchste in diesem Gemälde aber ist der berühmte Monolog nach der Geisterszene. Bei den englischen Kritikern des vorigen Jahrhunderts kann man fest versichert sein, daß sie allemal, wo sich Shakespeare zum Höchsten erhebt, über Verletzung des Geschmacks und gesunden Verstandes klagen, und so hat es Johnson auch mit diesem Monologe getan. Auch die Schauspieler scheitern an dieser Stelle, sie können nicht begreifen, wie ein Subjekt in zwei einander verdammende und entschuldigende Geister zerrissen sein könne; Seydelmann, der in Richards Rolle sonst wahrhaft genial war, meinte daher, als ich ihn in Stuttgart darin sah, hier ein wildes Irrereden darstellen zu müssen, und brüllte den tiefsinnigen Monolog wie ein Rasender. Richard ist aber nie klarer und vernünftiger als in diesem Augenblick. Ich bin ich selbst allein, hat er früher ausgesprochen: jetzt erfährt er die schreckliche Wahrheit dieses Wortes, jetzt, wo er in Todesangst aus sich selbst hinausfliehen möchte, um dem richtenden Geiste, der die wohlweis süß flüsternde Selbstliebe und Selbstentschuldigung zu Boden schmettert, zu entrinnen; aber es ist keine Hilfe, und nähme er die Flügel der Morgenröte und flöhe ans Ende der Welt, er ist auch da! denn er ist in ihm. Ich bin ich! Ich, der sich liebt und beschönigt, und ich, der sich verdammt, ist derselbe: aus diesem Ring ist keine Flucht, aus diesem unerträglichen Widerspruch kein Entrinnen. Wer sich einen Schatz der Liebe bei Freunden gesammelt, findet in ihrer Verzeihung Zuflucht; aber seiner wird sich keine Seel' erbarmen, findet er selbst

in sich doch kein Erbarmen mit sich selbst! Vor der Tiefe und Poesie dieser Stelle schweigen alle Worte.

Wenn es der Raum erlaubte, würde ich gern an diese furchtbare Erscheinung der tragischen Gerechtigkeit eine Untersuchung über das Schicksal anknüpfen, wie es bei Shakespeare auftritt. Shakespeare ist der erste dramatische Dichter, bei welchem das Schicksal als rein immanentes Weltgesetz waltet und der Gegensatz gegen die antike Weltanschauung, wo das Schicksal vor und hinter dem menschlichen Willen feststeht und so, indem es von außen hereinwirkt, die Schuld in einem zweideutigen Lichte erscheinen läßt, zu vollkommener Bestimmtheit durchgebildet ist. Hier ist jeder selbst der Schmied seines Geschicks, hier ist das Schicksal reines Resultat der eigenen inneren Dialektik der Handlung; Shakespeare ist darin so ganz fest, er weiß so gar nichts von einer Transzendenz, daß er sich an die Spitze der wahren, modernen Weltansicht stellt. Shakespeare ist, wie es der Dichter sein soll, niemals und immer religiös, er ist durch und durch Pantheist.

Der Untergang Richards III. ist das Ende der Kämpfe, durch welche der Feudalstaat, der in Wahrheit vielmehr noch kein Staat ist, sich selbst zerstörte. Auf dem blutgedüngten, kahl gemähten Boden begann mit Richmond als Heinrich VII. eine neue Ordnung der Dinge: die Durchführung der verständigen Monarchie. Der trotzige Adel hat sich erschöpft und wird in der Schule des Hoflebens vollends gezähmt, geregelte Polizei, Rechtspflege und Verwaltung, der prosaische Mechanismus unseres modernen Staats beginnt und gibt ihr eine gesicherte Stellung. Dies Ziel ist es, auf das Shakespeare hinsteuerte, hier ist er mit seiner Überzeugung. Und er hat auf seinem Standpunkte und für seine Zeit recht: aus dem Vertilgungskampf der ungebundenen Subjektivität, welchen das Mittelalter darstellt, mußte zunächst e i n Subjekt hervortreten und den Boden rings um sich durch die Konsequenz einer verständigen Ordnung ebnen. Die Monarchie hat Ruhe nach jenen blutigen Kämpfen geschafft; darum liebt er sie, darum ist er für sie begeistert. Die vielen kleinen Tyrannen sind in e i n e n deutlichen Herrscher zusammengegangen, man weiß, woran man ist, der Staat ist dadurch erst möglich geworden und die Menschheit erholt sich unter der gleichmäßig verbreiteten Sonne von dem Schauspiele der Verwirrung

und des Grausens. Dieser Herrscher glänzt aber selbst noch im Schimmer der Romantik, wirklich ist er ebensosehr ein Rest von dieser als der Anfang des Modernen, und Shakespeares politische Überzeugung ist daher auch eine poetische. Andere Zeiten, andere Wünsche. Hat der Einzelne, der über dem Ganzen steht, sein Werk getan, haben sich im Schirme der Ordnung die Einzelnen zu Menschen gebildet, so ringen sie nach einer Form, worin alle Einzelnen vertreten sind und stellen billig das Moment der Allgemeinheit über das der Einzelheit.

Ob nun wohl diese neue Ordnung der Dinge noch einen Schimmer der Romantik hatte, so war sie doch zu prosaisch und stand dem Dichter in der Zeit zu nahe, um ein günstiger Stoff für seine dramatische Kunst zu sein. Shakespeare besingt — und ebendies ist der Beweis für meine obigen Sätze über politische Dichtkunst, den er mir liefert — nur die verklungenen, aber noch in frischem Andenken stehenden Kämpfe, aus denen dieser Zustand hervorgegangen ist, nicht ihn selbst. Die Regierung Heinrichs VII. zunächst läßt wirklich gar keine poetische Behandlung zu; dagegen treten in der Regierung Heinrichs VIII. Nachklänge des Alten und Anklänge neuer Bewegungen hervor, wodurch diese ein günstigerer Stoff für die Poesie scheinen könnte. Der alte Trotz des Adels und Klerus regte sich noch, wiewohl in veränderter Form, als Intrige unter der Maske des Hoflebens; die wollüstige Grausamkeit des Königs, dieses geschichtlichen Blaubarts, hat etwas Märchenhaftes; die Reformation drang herein und eröffnete die Aussicht auf eine neue Zukunft und aus Heinrichs zweiter Ehe gieng Elisabeth hervor, deren Erscheinung als reizende Perspektive hingestellt werden konnte. Ein unbefangener Dichter hätte aus dem allem etwas machen können. Allein das Drama Heinrich VIII. ist nichts als ein bestelltes Hof-, Pracht- und Schmeichelstück, worin die Ansätze echter Poesie nur bewirken, daß man den völligen Mangel an Durchführung und an tragischer Gerechtigkeit um so widerlicher fühlt. Hier ist es, wo Shakespeares Schmeichelei wirklich unerfreulich und verwerflich erscheint und wo man auf ihn ebenso im Ernst böse wird wie auf Goethes schwache und matte Versuche gegen die Revolution; doch diese Stücke sind eben Tendenzpoesie, Shakespeares Stück verdient nicht einmal diesen Namen.

Um nun unsere Wanderung zu vollenden, sage ich noch einige Worte über Macbeth und Hamlet. Man pflegt sonst die historischen Stücke als eine eigene Gattung von den auf Sage beruhenden völlig zu trennen; es leuchtet aber ein, daß, wo nur von den Stoffen und nicht von dem Grade der poetischen Umbildung, die sie zuließen, die Rede ist, jene wohl in eine Reihe mit diesen aufgenommen werden dürfen. Allerdings sind die historischen Stücke durch die Natur der Sache ungleich stoffartiger als die anderen, man verliert im massenhaften Gedränge der Begebenheiten oft fast den Faden, es sind „chronikled histories“. Dennoch ziehen sich zwischen diese schwere Massen glänzend lichte Stellen, wo der Dichter die Schwingen frei entfaltet und das reine Wesen der Dinge durchsichtig hervorblicken läßt. Ganz aber erhebt sich sein Flug, wo die Geschichte selbst den verworrenen Knäuel auflöst in die einfache Einheit eines großen Bösewichts; die Kraft wächst ihm, alles wird klar, einfach, schlagend, eine Begeisterung weht durch das Ganze, kurz es tritt vollkommene poetische Idealität ein. Am stoffartigsten sind der König Johann und die drei Abteilungen Heinrichs VI. Dagegen ist Richard II. ein höchst seelenvolles Gemälde der verscherzten, aber bei dem äußeren Sinken an innerer Würde steigenden Majestät; im Heinrich IV. und V. aber ist Shakespeare bei aller Naivität der Komposition doch im markigen Ernst und im freien Humor schon ganz Shakespeare.

Den Macbeth nun stelle ich an den Schluß derjenigen Dramen, in denen das politische Pathos den Inhalt bildet. Zunächst drängt sich nämlich in dieser Tragödie ein äußerst merkwürdiges Gegenstück zu Richard III. auf. Macbeth und Richard bahnen sich den Weg zum Throne durch Mord, beide behaupten ihn durch Mord, beide endigen auf dieselbe Weise, indem ihre Tyrannei endlich eine kriegerische Bewegung hervorruft, welcher alsbald ihre Vasallen zuströmen, worin sie die richtige Natur ihres auf Schrecken gebauten Werkes erkennen, beide fallen in diesem Kampfe, nachdem ihr Bewußtsein sie bereits innerlich vernichtet hat. Aber Richard ist ein ganz geschichtlicher Charakter, das Resultat der Begebenheiten, die Frucht eines langen Bürgerkriegs; daher ist er bis vor der Katastrophe durchaus gewissenlos, eine rohe Tatsache, eine rücksichtslose Gewalt. Die Tat schlägt ein, es wird nicht erst lange im Gewissen

darüber verhandelt. Macbeth dagegen steht auf dem Boden der durch die Sage schon vergeistigten Geschichte, der Mythus hat diesen Stoff aus dem Kausalnexus des Gegebenen, worin der Einzelne fast als ein Produkt der Umstände erscheint, herausgehoben und das Stoffartige bis zum klaren Durchscheinen der inneren geistigen Gesetze, des rein Menschlichen, geläutert und verfeinert. Durch diese idealere Form, in welcher die vorarbeitende Sage dem Dichter seinen Stoff überliefert, ist aber auch ein wesentlich verschiedener Inhalt der Tragödie bedingt. Im Macbeth ist anfangs reiner Boden, res integra; ein zuerst unbeflecktes Bewußtsein tritt auf, wird zum Bösen verlockt und verfällt unter dem Widerspruche des besseren Selbst der fürchterlichen Gravitation des Bösen. Dieser Held ist ungleich weicher, menschlicher, er kann auf sein Gewissen nicht hineinhausen und hineinwüten wie Richard, es stellt sich in seiner ganzen Stärke, als vollkommene Einsicht in die sittliche Natur und Folgen des Verbrechens, vor der Tat, während der Tat, nach der Tat ein; seine inneren Schrecken sind nicht die Strafe wie im Richard, sondern sie gehören schon zur Exposition, und die Strafe besteht gerade in der Abstumpfung des Gewissens, der völligen inneren Öde: die Feder des sittlichen Gefühls ist erlahmt durch Mißbrauch und Macbeth endet als Roué des Gewissens. Dadurch nimmt alles eine andere Gestalt an als im Richard; das Gewicht ruht nicht mehr auf der Tatsache, sondern auf dem, was dabei im Innern vorgeht; das Drama legt die inneren Fäden der Handlung bloß, es zeigt, wie die Tat aus dem Innern entspringt und welche Resonanz sie im Innern hat. Das Phänomen des Bewußtseins ist der Zweck der Darstellung, das Staatsleben tritt zurück gegen die Bewegungen im Subjekte und die Poesie hebt sich leise aus dem politischen Pathos heraus, um einen andern Boden zu betreten. Es braucht nur noch einen Schritt, so wird das Bewußtsein und die Aufmerksamkeit desselben auf sich selbst so überwiegen, daß es darüber gar nicht mehr oder zu spät zur Tat kommt: dies ist im Hamlet der Fall, und somit glaube ich es motiviert zu haben, warum ich den Macbeth als das Drama, das die Verlockung des Bewußtseins zum Bösen und seine Leiden unter der furchtbaren Konsequenz des ersten Verbrechens zum Inhalte hat, an die Grenze der politischen Dramen und zugleich als Übergang zu dem Drama der Reflexion aufstelle.

Der Hamlet bildet für sich eine ganz eigene Sphäre. Die erste umfaßte eine Gruppe von Dramen, deren Pathos die Grundempfindungen des Privatlebens waren; die zweite begriff die politischen Dramen, wo das Pathos der objektiven Staatszwecke den Inhalt bildete: hier am Ende steht in einer dritten Sphäre einsam ein Drama da, das für sich allein eine Welt ist, und zwar eine von jenen zwei Welten ganz verschiedene. Die politische Handlung, die Rache eines Königsmordes, ist in diesem als Forderung gegeben; die Liebe selbst, als ferner Nachklang der Dramen der ersten Sphäre, wirkt ein, allein der Aufforderung zur Tat wird nicht entsprochen, weil Hamlet, statt zu handeln, betrachtet und überlegt, und die Liebe wird als unnütze Zerstreuung, als verräterische Schlinge weggeworfen, da der Held einem unendlichen Schmerze geheiligt, ein Werkzeug göttlicher Gerechtigkeit geworden ist, welche zu vollführen ihm doch die Unmittelbarkeit der Leidenschaft und des Entschlusses fehlt, der ohne lange zu fragen den Moment ergreift. Hamlet kommt nicht zum Handeln, weil der Übergang vom Denken zum Handeln ein irrationaler ist, ein Augenblick, den die Reflexion nicht finden kann; denn jeder Augenblick ist ein Augenblick, jedes Jetzt ein Jetzt. Das sittlich gebotene Pathos der Handlung tritt in Kollision mit dem Pathos des reflektierenden Denkens, und dieses ist um so viel stärker, daß es den ganzen Inhalt der Tragödie bestimmt und ihr eben deswegen eine eigene, von den vorhergehenden ganz verschiedene Sphäre anweist. Nirgends fühlt man so deutlich, wie modern Shakespeare ist, der doch noch so mittelalterlich ist. Der Mond der Romantik steht noch am Himmel, während die Sonne der Aufklärung schon aufgegangen ist: dies ist die unendliche Gunst seiner historischen Stellung. Kein Dichter der noch ungeteilten Naivität konnte sagen, was Shakespeare den Hamlet sagen läßt:

Hamlet. Dänemark ist ein Gefängnis.

Rosenkranz. So ist die Welt auch eins.

Hamlet. Ein stattliches, worin es viele Verschläge, Löcher und Kerker gibt. Dänemark ist eines der schlimmsten.

Rosenkranz. Wir denken nicht so davon, mein Prinz.

Hamlet. Nun, so ist es keines für Euch. Denn an sich ist nichts weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu.

So kann nur ein Geist sprechen, dem schon die Bedeutung des Selbstbewußtseins als der absoluten kritischen Macht aufgegangen ist.

Welche große Welt liegt nun vor uns! Von jenem Naturleben des Geistes, wo der sittliche Zweck noch mit Blut und Nerven verwachsen ist, durch den erhabenen Schauplatz, wo die bewußte Tat weit ausgreifend um das Wohl von Völkern streitet, sind wir aufgestiegen bis in diese Berghöhe, wo die Luft so fein wird, daß die derben Lungen der Handlung nicht mehr in ihr atmen können, wo der Geist einsam in seine Unendlichkeit blickt und den Weg rückwärts in das lärmende Tal nicht mehr finden kann: und diese Welt umfaßt e i n Dichtergenius, und er umfaßt nicht nur sie, sondern gleich mächtig beherrscht er auch die andere Hemisphäre des Lebens, die Welt des Komischen, und auch hier ist nicht seine Grenze, sondern hoch überschauend bindet er beide Hemisphären, die ernste und die komische, in e i n Weltall zusammen, und was ich hier gesprochen, ist kaum ein Anfang, kaum ein schwacher Beitrag, das Bild dieses Unergründlichen zu entwerfen.

(Verfaßt im Winter 1842/43, erschienen zuerst 1844 in dem Litterarhistorischen Taschenbuch, herausgegeben von R. E. Prutz, dann 1861 in der Neuen Folge der Kritischen Gänge des Verfassers, I, 2, S. 63 ff.)

# Herwegh.

## Gedichte eines Lebendigen*).

Zerrissenheit und Politik sind seit geraumer Zeit die Stoffe, worin die Poesie allein noch einiges hervorgebracht hat, was Aufsehen machte. Wirklich muß man gestehen, daß für die Dichtkunst jetzt die Zufriedenheit nicht an der Zeit ist; Lenz, Lerchen, Liebe und Wein sind matt geworden; das Gemüt, das sich den großen Interessen des öffentlichen Lebens verschloß und in den Genuß seiner Subjektivität einspann, hat diese unschuldigen Gegenstände totgehetzt und ist endlich gerade in seiner Naturschwelgerei, in seiner Untätigkeit und Interesselosigkeit vergeilt, an seiner tatenlosen Überfruchtung erkrankt und in Zerrissenheit untergegangen. Diese ist Entartung, aber doch eine höhere Form des geistigen Lebens, worin das Gemüt zu fühlen bekommt, wohin diese Poesie des heimlichen Glücks, aus welcher alle großen Menschen und Taten verschwunden sind, endlich führe: zu ihrem Gegenteil, zur Hypochondrie, welche die notwendige Folge des Versitzens ist. Haben wir erst wieder Größe, so werden wir uns auch jener unschuldigen Dinge wieder poetisch erfreuen können, ohne matt und endlich krank zu werden. „Der Deutsche muß erst freier sein, dann sei der Troubadour", das wollen wir unserem Dichter vorläufig gerne glauben. Die Zerrissenheit taugt nichts, sie soll nicht bestehen, aber sie ist doch das Einzige, was die neuere Poesie nach dem Ableben der romantischen Schule hatte und haben konnte. Gib dem Menschen zu tun, gib ihm große Gegenstände, und er wird keine Zeit mehr haben, immer und ewig von dem großen Risse, der mitten durch das Weltall und bei dieser Gelegenheit auch durch sein Herz gieng, zu leiern. Man hat dies eingesehen und nun die Politik ergriffen: ein guter Fortschritt und wirklich zeitgemäßer Stoff. „Poesie ist im Halme, in der Palme, Poesie die Mück' im Sonnenschein und Poesie vor allem auch im Wein; wie Gott ist sie zuletzt in allen Dingen, doch wenn einmal ein Löwe vor euch steht, sollt ihr

*) Mit einer Dedikation an den Verstorbenen. Sechste Auflage, 1843. Zürich, Literarisches Comptoir.

nicht das Insekt auf ihm besingen", sagt Herwegh in seinem Sonett an die Naturdichter. Und doch taugt auch die Politik nichts in der Poesie, wenn man nämlich unter der Politik versteht die Unzufriedenheit mit der Gegenwart des Staats, den Wunsch, daß er anders werde, die Aufforderung an das Volk, daß es die Formen seines Staatslebens ändere: d. h. also paränetisch-politische Dichtung. Sie taugt nichts, weil sie eine Idee ausspricht, welche noch keinen Körper hat, sondern ihn erst bekommen soll, welche also noch abstrakt ist. Nennt man politische Poesie diejenige, welche vergangene große Taten und Schicksale der Völker besingt, wo die Idee, schon zur Wirklichkeit geworden, ihren Körper dem Dichter fertig mitbringt und nur die künstlerische Umgestaltung desselben von ihm erwartet, dann kann es keine größere Poesie geben als politische, dann ist Homer, dann ist Shakespeare ein politischer Dichter. Ich habe diesen wichtigen Unterschied in einem Aufsatze über Shakespeare erörtert und so die Antinomie zu lösen gesucht, welche zu bestehen scheint zwischen den beiden gleich wahren Sätzen, daß, wie alle Tendenz, so insbesondere die politische Tendenz in der Poesie verwerflich ist und daß es doch keinen würdigeren Stoff für den Dichter gibt als das Staatsleben. Ich kann mich hier auf diese Untersuchung, welche gründliche Erörterungen verlangt, nicht einlassen und muß daher die Leser ersuchen, jenen Aufsatz zur Hand zu nehmen, wenn sie sich überzeugen mögen, daß mein obiges Wort über Poesie so absprechend nicht sei, als es vielleicht scheint*).

Inzwischen ist allerdings zwischen den Gattungen der Poesie zu unterscheiden. Das Epos und Drama bedarf zu seinem Inhalte allerdings Ideen, welche schon in Handlung und Geschichte übergegangen sind, denn diese Formen der Poesie können eine gegebene objektive Welt gar nicht entbehren. Dagegen die lyrische Poesie ist ihrem Wesen nach subjektiv; der Dichter spricht sein eigenes fühlendes Herz aus, gleichviel, ob die wirkliche Welt seiner inneren Welt entspreche oder nicht; ja daß diese jener nicht entspricht, dies kann gerade der Hebel seiner feurigsten Empfindungen sein. Der Körper zu dem geistigen Gehalte, den er seiner Poesie einhaucht, ist im Grunde seine eigene Persönlichkeit, er selbst ist die Erscheinung der

*) S. hier oben S. 50ff. A. d. H.

Idee, die in der Welt noch nicht Raum gewonnen hat, sein Gedanke ist noch Subjekt. Wenn dies im allgemeinen wahr ist und dem lyrischen Dichter die Befugnis sichert, mancherlei Inhalt aufzunehmen, der für das Epos und Drama noch zu unwirklich wäre, so bedarf es doch wesentlicher näherer Bestimmungen. So viel vor allem versteht sich von selbst, daß man dem Dichter in jeder Zeile anfühlen muß, daß es ihm mit seiner Begeisterung ein wahrer Ernst sei, daß nicht Eitelkeit, nichts Windiges mit unterspiele, daß er Gut und Blut für die Verwirklichung seiner Idee zu opfern bereit wäre, sonst fehlt ihr die einzige Objektivität, die sie haben kann, die Persönlichkeit. Besonders übel wird es daher dem politischen Dichter anstehen, wenn er die Zerrissenheit in die Politik aufnimmt, wenn er neben seiner großen Sache ein in eitlen Schmerzen sich bespiegelndes Ich in den Vordergrund zu drängen sucht, kurz wenn er heinisiert. Einen Charakter wollen wir sehen, einen Felsenmann; er braucht darum kein Turner, kein christlich-deutscher Burschenschäftler zu sein, unsere Zeit begründet billig ihre Ideen von Staat und Freiheit auf eine andere, weitere, weltgebildetere Anschauung. Daß die Grundidee, welche eine solche Lyrik durchdringt, wiewohl noch unwirklich, doch nicht aus dem Blauen aufgefangen, sondern in sich substantiell und eine gegenwärtige Macht in den Geistern und Herzen vieler sei, daß er ausspreche, was seine Zeit innerlich bewegt, das ist es, was wir ebenfalls an ihn zu fordern haben. Freilich kommt es dann immer noch darauf an, wie er eine solche Idee gefaßt hat und auslegt, ob er sie in leerer Allgemeinheit oder in konkreter Fülle besitzt und darzustellen weiß, ob sie ihm aus der Betrachtung des Einzelnen in der Wirklichkeit fließt, oder ob er vom Abstrakten zum Konkreten erst den Übergang sucht. Er muß die einzelnen Gebiete des öffentlichen Lebens, wo die Unfreiheit oder umgekehrt der Keim eines neuen Lebens sich fühlbar macht, ins Auge gefaßt haben, das Leben, die Welt muß er kennen, dem Pulsschlag des Geistes in den einzelnen Gliedern nachspüren, die Wege muß er aufsuchen, welche die innere Macht der Zeit wandelt, um den Boden für große Zwecke der Zukunft aufzulockern. Dies ist das Konkrete, was seiner Idee nicht fehlen darf, wie wenig sie übrigens konkret in dem Sinne einer Tatsache ist.

Genügt nun ein Dichter allen diesen Forderungen, ist er ein wahr-

hafter Charakter, spricht er aus, was die Besten seiner Zeit bewegt, spricht er es nicht abstrakt, sondern konkret aus, so ist er — doch immer noch kein Dichter. Die Politik, das heißt also für unsern Zusammenhang: die Unzufriedenheit mit der Gegenwart des Staatslebens und der heftige Wunsch einer bessern Zukunft desselben, Begeisterung für große Handlungen, die sie herbeiführen sollen usf., bleibt doch immer auch für die lyrische Gattung ein gegen echt poetische Behandlung völlig widerspenstiger Stoff. Wir fanden den Grund hievon zuerst ganz allgemein darin, daß solche Ideen, weil sie erst wirklich werden s o l l e n, dem Dichter gar keine Erscheinung, Gestalt, kein poetisches Fleisch entgegenbringen. Nun mußten wir zwar einräumen, daß die lyrische Poesie andere Bedingungen als Epos und Drama hat, daß Stoffe, welche für diese objektiven Gattungen zu körperlos sind, für das subjektive Wesen der Lyrik immer noch geeignet seien. Aber wir müssen die Frage jetzt noch von einer andern Seite nehmen und von der Stimmung reden, in welcher die wahren Kinder der Muse empfangen sein wollen, ob sie nämlich mit solchem politischen Eifer bestehen könne. Nein, sie kann es nicht; die Unruhe des Interesses, die Hast, die Sorge, die Ungeduld verzehrt schlechtweg jene schöne Einheit aller geistigen und sinnlichen Kräfte, welche sich in dem stillen Weben, Träumen, Schaffen der Phantasie darstellt. Wahre Dichtung ist nur, wo Besitz ist, Besitz, der zwar, wie alles Menschliche, der Sehnsucht noch unendlichen Raum läßt, aber doch Besitz und Genüge der Seele. Die Völker müssen glücklich sein, wo Poesie blühen soll; wo sie mit ihrer Vergangenheit gebrochen haben und sorgenvoll, ob ihre tiefsten Wünsche sich verwirklichen lassen, in die Zukunft blicken, da kann keine Dichtung gedeihen, und diejenige Dichtung, welche ebendiesen politischen Bruch zu ihrem Gegenstande macht, kann keine wahre Dichtung sein. Shakespeare fühlte sich mit seinem Volke höchst glücklich unter der Regierung der Elisabeth, von dieser glücklichen Gegenwart schaute er auf die blutigen Bürgerkriege zurück, die ihr vorangegangen, und stellte nun diese ungeheuren Stürme mit dem steten Hinblick auf das gesicherte feste Land dar, auf welchem er stand: dies ist wahre politische Poesie. Oder, um von einem Lyriker zu reden, Pindar preist den olympischen Sieger, die Stadt, deren Bürger er ist und erfreut sich nun an der Herrlichkeit seines Vaterlandes. Wo nun aber alle

Gedanken und Gefühle sich auf einen Zweck spannen, der erst erreicht werden soll, da wird aus der Poesie bloße Rhetorik. Der Redner hat einen Zweck im Auge, für den er, wie er selbst für ihn begeistert ist, seine Zuhörer zu stimmen, in Feuer zu setzen strebt; dieser Zweck wird unverhüllt aufgestellt als ein Gedanke, welcher Tat werden soll, der Redner geht von ihm aus, kommt auf ihn zurück und setzt übrigens alle Mittel der Empfindung und Phantasie für ihn in Bewegung, aber auch nur als Mittel. In der echten Poesie dagegen ist die Phantasie nicht das Mittel des Gedankens, sondern der Gedanke äußert sich gar nicht anders als nur verhüllt in ihr und durch sie und kommt getrennt von ihr weder dem Dicher selbst, noch dem Zuhörer zum Bewußtsein (es ist hier nicht vom Kritiker die Rede, sondern von dem ästhetisch genießenden Zuhörer). Die Elemente der Darstellung und Mitteilung sind also in der Rhetorik ganz andere als in der Poesie. Dem politischen Dichter, wie ihn unsere Zeit hervorbringt, wird aber eben dadurch, daß er einen noch unverwirklichten Zweck als Gedanken und in der Form des Gedankens sich und dem Leser vorhält, alle poetische Stimmung, alle Naivität, jenes unbewußte innere Singen und Klingen auseinandergezogen und verzehrt: er wird zum Rhetoriker. Ich tadle nicht sein Interesse, seine Ungeduld, Unruhe, ich sage nicht, unsere Zeit könne anders sein; ich sage nur, poetisch kann sie, so wie sie einmal ist, nicht sein. Und wie der Dichter stoffartig verfährt, ebenso das Publikum: es verwechselt das rhetorische Pathos um der gleichen Begeisterung für die Sache willen mit der Poesie. Es kann nicht lauter echte Poesie geben, jede Kunst hat gewisse angrenzende Gebiete, worin sich Zwittergattungen aufhalten, welche das strenge Forum der Ästhetik zwar von der Kunst ausweist, welche aber doch auch ihr gutes Recht der Existenz haben. Es wird sich dann nur fragen, ob der Rhetoriker wenigstens ein guter Rhetoriker ist und ob ihm eine wesentliche Form wirksamer Beredsamkeit zu Gebote steht, die Ironie, die Satire, die insbesondere bei politischen Stoffen so sehr am Orte ist. Ist sein Geist inhalts- und erfahrungsreich, seine Betrachtung konkret, nicht abstrakt (— abstrakt ist sie immer, wenn von Poesie die Rede ist, aber für sich betrachtet kann sie in anderem Sinne entweder abstrakt oder konkret sein —), wie wir dies oben forderten, so wird die Ader der Satire von selber fließen.

Da aber der Kern einer solchen Dichtungsart, an den ästhetischen Maßstab gehalten, immer abstrakt bleibt, so wird der Poet, um uns für die Einförmigkeit seines überall in den Vordergrund gestellten Interesses Ersatz zu geben, sich als eine Persönlichkeit darstellen müssen, welche, obwohl sie auf die politische Sehnsucht alles und jedes zurückbezieht, doch noch so viel Unbefangenheit, Vielseitigkeit und reine Menschlichkeit übrig behält, daß der Grundakkord in reichen Variationen widerklingt, die Brust jedem schönen Gefühle offen bleibt und der oberste Gedanke nicht mit dem Fanatismus der fixen Idee alles andere aufzehrt. Der Dichter soll ein gesunder, ein ganzer Mensch geblieben sein.

Endlich bedarf eine solche Poesie, welcher es an innerer Form gebricht, d. h. an einem Stoffe, der für das innere Auge ein objektives Bild mit sich führte, des Schmuckes der äußeren technischen Form in verdoppeltem Maße. Das naive Lied, das Kind der echten poetischen Stimmung, die objektiveren Gattungen der Ballade und Romanze, die schon eine epische Anschauung enthalten, können ein paar Härten, ein paar Lückenbüßer, einen unreinen Reim schon ertragen. Der Dichter aber, der uns für einen körperlosen Gedankengehalt bloß rhetorisch zu interessieren strebt, muß uns durch Reinheit der Form diesen innern Mangel soviel möglich zu verbergen suchen. Auch ist solche rhetorische Poesie wesentlich Poesie der Bildung, denn naive Zeiten wissen von abstrakten politischen Gedanken nichts; daher verlangen wir mit um so mehr Recht eine gebildete Form, und diese wird dem Dichter in dem Grade leicht, in welchem die Bildung eine große Geläufigkeit geglätteter Versekunst schon mit sich bringt. Freilich entsteht aber in Zeiten reifer Bildung, da fast alle Formen, Bilder, Reime abgenutzt sind, auch ein Reiz der Verkünstelung, eine Neigung zu Seltsamkeiten und Kunststückchen, welche noch übler sind als Roheiten und doppelt übel, wo die Begeisterung für die reinsten und einfachsten Güter der Menschheit das Wort führt.

Halten wir nun die „Gedichte eines Lebendigen“ an diesen Maßstab, so läßt sich vor allem nicht leugnen, daß ein für die Idee der Freiheit und des Vaterlandes mächtig bewegtes jugendliches Gemüt daraus atmet. Mit Grund hat gerade das Gedicht an den Verstorbenen, das der Verfasser wie sein Losungswort voranstellt, großes Glück gemacht. Es ist zwar eigentlich ungerecht, da Herwegh ganz

vergessen zu haben scheint, daß der Verstorbene in den Reihen des preußischen Heeres rühmlich gegen die Franzosen gefochten hat. Inzwischen hat sich dieser Fürst allerdings in der blasierten Gestalt eines „Vergnüglings“, eines durch Genüsse ermüdeten, auf weiten Reisen eine letzte Zerstreuung suchenden Vornehmen dem Publikum vorgestellt und konnte so immerhin als ein Repräsentant nachlässig anspruchsvoller Abgelebtheit, weltmüder moderner Wandersucht das Ziel abgeben, woran die patriotische Wärme und Treue sich Rittersporen verdienen gieng. Einige Wendungen dieses Gedichts, vor allem die Anrede des Fürsten von Ithaka, der nicht in Saus und Braus die Zeit verdehnt, sondern stets nach Hause zu Weib und Volk sich gesehnt hat, sind vortrefflich und tief sittlich gefühlt. Auch dem poetischen Wandersmann und Beduinengenremaler Freiligrath sagt Herwegh in dem Sonett XXX gut und einfach, wie sein Herz gern im Lande bleibt und sich redlich nährt. Es ist wirklich ganz ein Zeichen der Zeit, daß die Kunst, weil in der Heimat alle poetischen Formen verschwunden sind, genötigt ist, auszuwandern und die letzten Reste von Naturzuständen in der Fremde zu suchen. Die bildende Kunst hat wirklich keine andere Wahl, wenn sie nicht Stoffe aus der Vergangenheit behandelt, und da sie objektiver Art ist, so liegt ihr die Versuchung nicht eben nahe, in die dargestellten Formen den Reflex unserer modernen kranken Subjektivität zu legen; man weiß, wieviel Bedeutendes unter dem Vorgange eines Horace Vernet und Robert die Genremalerei in dieser Richtung geleistet hat. Die Lyrik aber legt ihrer Natur nach in das Gemälde poetischer Zustände fremder Völker zugleich das Ich des Dichters hinein, seine Sehnsucht nach frischem Naturleben, seinen Überdruß an der phantasielosen Kultur; mit dieser Sehnsucht, welche an sich sehr natürlich ist, will nun das Subjekt, dem es um den Gegenstand nicht mehr zu tun ist, sich interessant machen, und Freiligrath, durch und durch reflektiert und deklamatorisch, Freiligrath, bei dessen Gedichten ich immer das Bild habe, wie der Dichter vom Schreibtisch aufsteht, sich den Schnurrbart streicht und spricht: das hab' ich einmal wieder kräftig gesagt, — dieser sieht am Ende gar in den zufälligen Umrissen einer Wetterwolke auf einem Landschaftsgemälde sein eigenes wichtiges Gesicht und sagt uns nun, er sei der schreckliche Wettermacher. Dagegen ist es nun offenbar ein Zeichen von Gesundheit, wenn der Dichter sich

entschließt, hübsch ordentlich zu Hause zu bleiben und seine Brust mit den gegenwärtigen, wahren und objektiven Interessen seines Vaterlandes erfüllt. Herwegh ist mit Freiligrath über der Frage, ob der Dichter eine politische Tendenz haben solle, zusammengestoßen. Besingt der Dichter — und der Streit gieng von einem solchen Falle aus — einen Stoff, in welchem seiner Natur nach politische Fragen zur Sprache kommen, so kann und darf er sich dieser Betrachtung nicht entziehen. Er steht freilich „auf einer höheren Warte als auf der Zinne der Partei", allein die Sache der Freiheit ist nicht Parteisache, sondern absolute Sache. Politik ist nicht poetisch; gerät man aber einmal an einen politischen Gegenstand, so soll man nicht indolent gegen seine innere Bedeutung sein, noch weniger für das Verkehrte begeistert, wie Freiligrath für den Kölner Dombau und was daran hängt. Herwegh hat unrecht, wenn er absichtliche politische Tendenz vom Dichter fordert, Freiligrath hat unrecht, wenn er meint, daß darum die Brust des Dichters nicht stetig und unabsichtlich von großen und freien politischen Gefühlen erfüllt sein müsse. Übrigens vergleiche ich beide so: Freiligrath hat — nur krankhaft gemischt und ohne einen wahren substantiellen Mittelpunkt — mehr spezifisches poetisches Talent als Herwegh. Herwegh dagegen hat den tieferen, besseren Gehalt, aber dieser Gehalt ist prosaisch. Prosaisch ist hier, ich wiederhole es, an sich kein Tadel; Begeisterung für große politische Ideen ist im weiteren Sinne auch poetisch, aber wenn man vom spezifisch Poetischen redet, so ist sie prosaisch, weil alle Darstellung, die ein bloßes Sollen ausspricht, prosaisch ist. Wir kommen immer wieder an unserem ersten Satze an: wir haben in der Poesie jetzt nichts als Politik oder Zerrissenheit, spreche sie nun philosophisch oder wie bei Freiligrath malerisch, und beide taugen nichts.

Wir müssen aber nachsehen, ob unserem Dichter nicht doch auch etwas Zerrissenheit in die Politik eingeflossen ist. Seine Begeisterung trägt einen Charakter der Wahrheit und Energie, jedenfalls weiß er von der weinerlichen Zerrissenheit nichts; doch laufen einige Züge von einer zwar mehr sthenischen Selbstbespiegelung des Schmerzes und Grimmes mit unter, die ihm nicht besonders gut anstehen; denn so etwas weckt gleich Mißtrauen, ob der politische Dichter auch ein substantieller Charakter sei. So versichert uns Her-

wegh, er sei die schwarze, schwere Wolke, der Gott den Donner nur beschied (An Frau Karoline S. in Zürich); ihn schaudert vor seinen eignen wilden Musen, abscheulichen, versteinenden Medusen (Sonett I); — so soll er sie entweder entlassen oder nicht mit ihnen vor den Spiegel treten. Übrigens kann ich ihm zur Beruhigung sagen, daß mich vor diesen Musen im geringsten nicht schaudert; — er „wird nun einmal wilder mit den Jahren, die Leidenschaft ist sein Eliaswagen“ (Sonett XIII), und das Gedicht an den König von Preußen schließt er mit den bekannten Worten: „Und wer, wie ich, mit Gott gegrollt, darf auch mit einem König grollen.“ Dies letztere ist kein Antiklimax, wie er meint. Es ist viel leichter, mit Gott als mit einem König grollen. Gott ist ein langmütiger Mann und der einzige Monarch, der republikanisch ist; die Könige lassen nicht mit sich spaßen. Es kann einem ehrlichen Kerl schon einmal passieren, daß er seinem Groll auf den Weltlauf widersprechender Weise einen anthropomorphisch vorgestellten Gott als Gegenstand unterschiebt, aber wenn man Königen grollt, so ist es nicht am Orte, jetzt von diesen Weltschmerzen zu erzählen, da gibt es mit so bestimmten und reellen Hindernissen zu kämpfen, daß man jetzt keine Zeit hat, an solche metaphysische Leiden zu denken, und die Gegner nehmen auch keine Rücksicht darauf, ob ihr Feind durch einen solchen philosophischen Groll interessant sei oder nicht. Inzwischen wollen wir solche Eitelkeiten, da sie nicht zu häufig unterlaufen, unserem Dichter gerne nachsehen und nicht nur einräumen, daß es ihm mit seiner Begeisterung Ernst sei, sondern uns dessen herzlich erfreuen, daß es eine Macht der Zeit und große öffentliche Bewegung der Gemüter ist, die in ihm ihre Stimme gefunden hat. Wenige werden seinen Enthusiasmus in der Form eines abstrakten Idealismus teilen; aber seine Gedichte hätten, so schwach das ästhetische Urteil eines großen Teils des Publikums sein mag, doch den Anklang nicht finden können, den sie gefunden haben, wenn nicht ihr Inhalt in den Gemütern so stark angeklungen hätte, daß man darüber die Schwächen der Form vergaß.

Wenn es aber an sich ausgemacht ist, daß die politische Begeisterung als eine Begeisterung für ein Sollen prosaisch ist, so kann sie sich einer konkreten poetischen Darstellungsfähigkeit dennoch dadurch nähern, daß ein durch Beobachtung reicher, durch Erfahrung erfüllter Geist die Erscheinungen einer der Umgestaltung bedürftigen Wirk-

lichkeit im Einzelnen ergreift, immer eine bestimmte Gestalt, ein Gegebenes ins Auge faßt und so sein abstraktes Ideal nicht unmittelbar sehen läßt, sondern auf dem indirekten Wege der Ironie satirisch zur Anschauung bringt. Satire ist auch nicht echte Poesie, aber doch poetischer als rhetorisches Pathos, weil sie konkreter ist und immer bestimmte Gegenstände hat. An Aristophanes will ich hier gar nicht erinnern, der ein Satiriker im großen ist und doch ganz Dichter bleibt; sein Stoff, der erkrankte atheniensische Staat, war auch im Untergange noch poetisch genug, um einem großen Genius Stoff zu Satiren zu geben, welche zugleich über den Boden der Satire zu einem großartigen, wahrhaft tragischen Humor sich erheben. Es kann hier nur von neueren Dichtern die Rede sein und, da die politische Satire im Drama bei uns polizeilich verboten und dem Lustspiel aller höhere Lebenskeim dadurch abgeschnitten ist, nur von Lyrikern. Hoffmanns von Fallersleben unpolitische Gedichte haben die Kraft der Satire; er geht immer von einzelnen bestimmten Gegenständen und Fällen aus und erreicht, indem er sie ironisch in ihrer Verkehrtheit aufweist, alle Vorteile einer beißenden Komik. Herwegh dagegen erscheint durchaus als ein erfahrungslos enthusiastischer Jüngling, der nicht klar weiß, was er will, in überstürzendem Zorne über alles Bestimmte hinausfährt und sein Ideal weder positiv aufbauen, noch negativ durch Auflösung der faulen Flecken in der Wirklichkeit entfalten kann. Er wird uns darum, weil wir ihm hier den abstrakten Idealismus der Jugend zum Vorwurf machen, nicht unter die Hüter des Vergangenen zählen, denen er in dem Gedicht: „Die Jungen und die Alten" das Recht der Jugend entgegenhält; es gibt doch wohl auch einen männlichen Geist, der jugendlich bleibt. Dieser jugendliche Enthusiasmus hat auch sein Schönes, nur muß man ihn nicht, wie geschehen ist, als Wahrheit und als echte Poesie ausrufen. Herwegh tut kaum ein paar Schritte, seine Grundidee in ihre bestimmteren Momente auseinanderzulegen; er will Deutschlands Einheit und Würde wiederhergestellt, die Presse befreit sehen usw., aber auch dies sind noch lauter unbestimmte Allgemeinheiten, wo von Poesie die Rede ist. Es finden sich so viele sehr bestimmte und greifliche Übel im jetzigen Staate, welche ihm den reichsten Stoff für die Satire oder meinetwegen auch für das Pathos dargeboten hätten, z. B. die ungeheuren Summen, welche die

stehenden Heere verschlingen, die Reaktionen des Adels usw.; da gab es lauter konkrete, anschauliche Figuren aufzustellen, aber Herwegh fliegt immer bodenlos über die Wirklichkeit weg. Man denke sich ihn nur einen Moment lang in dem Versuche begriffen, eine politische Komödie zu dichten, und man wird sogleich einsehen, wie ihm alle Objektivität und Plastik dazu fehlt: Kräfte, die zwar die Lyrik nicht in dem Maße wie das Drama, aber angedeutet als Keime dennoch voraussetzt.

Bleiben wir aber bei dem allgemeinen Ideal stehen, über welches Herwegh nicht hinauskommt, so käme in die unbestimmte Vorstellung desselben dadurch wenigstens mehr Bestimmtheit, daß er, soweit solche in rhetorisch-poetische Form gefaßt werden können, die Bedingungen ausspräche, durch welche er glaubt, daß es verwirklicht werden könnte. Herweghs Gedichte sind voll von der e i n e n Bedingung, die er aufstellt, von den Bildern eines blutigen Kampfes. Nun weiß man aber noch nicht einmal, was eigentlich durch einen solchen Kampf erreicht werden soll. Zwar er preist an mehreren Orten die Republik und demnach sollte man meinen, dieser Kampf werde vorzüglich den Herrschern gelten müssen; allein ein andermal setzt er wieder seine Hoffnung auf diese selbst und hieher gehört nun vorzüglich das Gedicht an den König von Preußen. Er nennt ihn freilich den letzten Fürsten, auf den man baut, allein es ist doch gar zu sanguinisch, die Erfüllung dessen, wonach Deutschland schmachtet, von einem Fürsten zu erwarten, der bei der Thronbesteigung seinem Volke zugeschworen hat, daß ihm das subjektive Dafürhalten eines Einzelnen, der immer irren kann und dessen unsicheres Urteil daher das Volk durch das kollektive Urteil seiner Vertreter berichtigt sehen will, Garantie sein und die Stelle einer Verfassung vertreten solle. Warum lobt er, wenn er Fürsten loben will, nicht solche, welche treu den Verfassungsrechten regieren? Wer übrigens ein Republikaner sein will, — und nicht wenige Zeitgenossen werden gerne einräumen, daß die Republik (wenn sich nämlich eine zuverlässigere und verständiger durchgeführte Form derselben denken läßt als die vergänglichen, an Sitteneinfalt wesentlich gebundenen Naturrepubliken des Altertums und des Mittelalters, zugleich aber doch eine volksmäßigere als die des amerikanischen Krämervolks) die vollkommenste Staatsform sei — wer ein Republikaner sein will, muß nicht mit Monarchen lieb-

äugeln, nicht genial mit ihnen tun. Es führt mich dies auf die bekannten Auftritte in Berlin. Ich wünsche sehr, nicht unter diejenigen gezählt zu werden, welche Herwegh vor dieser Geschichte als Dichter überschätzten und hätschelten, um, nachdem er in die königliche Ungnade gefallen, die Achsel über ihn zu zucken. Ich habe vorher nicht für ihn geschwärmt, um ihn nachher im Stich zu lassen. Es war eine sehr verzeihliche und nach dem Vorgange des genannten Gedichts sehr begreifliche Eitelkeit, zu meinen, es warte eine geistreiche Szene auf ihn, als ihn der Monarch zu sich beschied. Der unerfahrene junge Mann erwog nicht, daß er bloß antworten dürfe, wenn er gefragt werde, daß der andere Teil sich mit Bequemlichkeit vorbereiten und eine Szene durchführen könne, die, nachher in den Zeitungen verkündigt, ganz zu seinem Vorteil ausfallen mußte. Verwöhnt und überreizt war er ohnedies durch die Schmeicheleien, mit denen man ihm auf seiner Reise durch das nördliche Deutschland entgegengekommen war, durch dieses Hervorziehen, Beschmausen und Betoastieren in Berlin, — in Berlin, wo man bald dem Kinde im Mutterleibe einen Spiegel zustecken wird, damit es ja nichts Naives, keine unbewußte Kraft mehr gebe, und wo es mir immer war, als sei selbst die Schwalbe in der Luft eigentlich ein Kunstprodukt und von Pappendeckel. Gleich darauf mußte nun Herwegh erfahren, daß die wirklichen Handlungen des Regenten mit jenem geistreichen Auftritt in keinem absonderlichen Verhältnisse standen; noch wollte er sich nicht zugestehen, daß er enttäuscht sei, er versuchte noch eine Geistreichigkeit in dem bekannten Briefe und mußte nun — was ihm nur heilsam sein konnte — erfahren, daß es mit großen Herren nicht gut ist Kirschen essen.

Wovon nun also Herwegh Tag und Nacht träumt, ist ein Freiheitskrieg; er sieht nur wilde Rosse sich bäumen (solche verlangen einen guten Reiter), wiegt sich in eines Streithengsts Bügeln zur Schlacht, ruft aus, daß von nun an der Haß heiliger sei als die Liebe, betet zu Gott um ein Trauerspiel der Freiheit, möchte sich eine Ader öffnen für die Freiheit und verspricht uns, daß unsere Ketten „im letzten heiligen Kriege“ brechen werden. Gegen wen soll nun dieser blutige Kampf geführt werden? Das eine Mal, scheint es, gegen äußere Feinde, Franken und Russen; der König von Preußen soll die Deutschen gegen sie führen.

Führ' aus den Städten uns ins Lager!
Und frage nicht, wo Feinde sind;
Die Feinde kommen mit dem Wind:
Behüt' uns vor dem Frankenkind
Und vor dem Zaren, deinem Schwager!

Man kann aber doch keinen Krieg vom Zaune reißen; es muß doch ein Anlaß da sein. Ein andermal geht der Krieg gegen Tyrannen und Philister, wie z. B. in dem Gedichte: Aufruf. Wie soll nun das zusammengehen? Sollen die Deutschen etwa gegen den äußeren Feind ziehen und, wenn sie ihn besiegt haben, die Waffen in der Hand behalten und die innere Freiheit von ihren Regenten fordern? Nehmen wir, wie es auch eigentlich gemeint sein mag — Herwegh weiß es ohne Zweifel selbst nicht recht — immerhin an, er spreche von einer Revolution. Da sitzt nun eben der Grundirrtum eines abstrakten Enthusiasmus. Es ist der Unsinn aller Demagogie, daß sie handelt, ehe sie sich gefragt hat, ob der Volkswille für ihre Zwecke reif ist. Solange die Deutschen, wie Börne sie definiert, Menschen bleiben, welche Hofräte entweder schon sind oder werden wollen, so wird es, gesetzt den Fall, daß eine Revolution gelänge, den Tag nachher sein wie den Tag vorher. Die Völker werden regiert, wie sie es verdienen; erziehe man sie von unten herauf zu Menschen, so werden sie endlich persönlich werden. Volksbildung tut uns not; ein guter Schulmeister wirkt mehr für die Freiheit als Bände Herweghscher Gedichte. Man muß nicht chirurgisch helfen wollen, ehe medizinisch geholfen ist. Ist erst medizinisch geholfen und kommt der Tag der Chirurgie, so ist Herweghs Schlachtenmut am Platze. Die Vergleichung hinkt, denn bei Geschwüren und Wunden müssen beide Zweige der Heilkunst zusammenwirken, aber im Staatsleben ist es anders. Völker, die innerlich nicht rein sind, bekommen nach allen Amputationen nur Rückfälle. Dieser Tatendrang, diese Lust, dreinzuschlagen, dieser Saus und Braus ist nichts als stofflose Jugendbegeisterung, ein vom Leben noch nicht gebildetes Kraftgefühl.

Herwegh scheint der Ansicht zu sein, daß die Durchbildung eines wahrhaft organischen Staatslebens, worin es nicht zwei, sondern nur *einen* Willen und *eine* Vernunft geben kann, mit einer Auflösung der Kirche in den Staat, daß erhöhte politische Gesinnungen

mit der Befreiung von dem Prinzipe der heteronomischen Autorität des Glaubens in engem Zusammenhange stehen; er erklärt sich stark gegen Pietisten, pietistische Künstler und Pfaffen, er fordert sogar, daß man die Kreuze aus der Erde reißen und Schwerter daraus machen solle. Das letztere ist so gefährlich wohl nicht gemeint, als es aussieht; denn Herwegh beschränkt sich auf solche hastige Ausbrüche und äußert sonst seine Empfindungen gern in der Form des Gebets, ja er zeigt einige Vorliebe für den zornigen alttestamentlichen Gott und versteht unter den unausstehlich pfiffigen Sophisten welche das Gemüt abdanken wollen (Sonett VI), ohne Zweifel die Philosophen. Nur gegen die hierarchischen Anmaßungen der aus dem Mittelalter noch fortbestehenden Form der christlichen Kirche tritt er mit großer Heftigkeit auf in dem Gedichte „Gegen Rom". Hier war nun eine Welt von Stoffen für die Satire aufgeschlossen, hier boten sich die bestimmtesten Gestalten und anschaulichsten Verhältnisse dem beißenden Witze dar, aber rhetorisch wie immer schleppt er einen Fluch herbei und flucht so ins Unbestimmte hinein, stets dasselbe wiederholend, durch das ganze Gedicht; es gehört unter die schlechtesten der Sammlung. Hutten ist sein Held (siehe das Gedicht: Ufnau und S. Helena und die Nachahmung von Huttens Losungswort: Jacta alea est), aber Hutten war ein ganz anderer Mann, er wußte nichts von einer allgemeinen abstrakten Begeisterung, sondern er kämpfte in sehr bestimmten Verhältnissen mit sehr bestimmten Waffen und vor allem mit dem scharfen, stets ein bestimmtes Objekt treffenden Schwerte der Satire.

Der Leser fragt sich vielleicht schon lange mit Verwunderung, ob denn das Kritik sein soll, wo immer bloß vom Stoffe und gar nicht von der poetischen Form die Rede ist. Allein dies ist eben die Art dieser Poesie, daß sie ganz stoffartig ist und nur nach dem Stoffe beurteilt werden kann; darin ist aber freilich das ästhetische Urteil von selbst mit eingeschlossen und ausgesprochen. Dieser abstrakte Gehalt trägt in sich selbst keinen Ansatz zum Übergang in die Mannigfaltigkeit der Form, man dreht sich stets im Kreise. Herweghs Gedichte sind durchaus tautologisch und daher nicht wenig ermüdend. Wären sie besser, so wären sie verboten.

Zur Satire, welche, wie dies wiederholt gesagt werden mußte, die einzige Form ist, durch die mehr Anschein wahrer Poesie in diese

tautologische Rhetorik eintreten könnte, zeigen sich nur wenige und dürftige Ansprünge; Herwegh hat keinen Humor und kann ihn als Pathetiker nicht haben. Der Abfall des Anastasius Grün z. B. mußte notwendig die Komik herausfordern; Herwegh peroriert aber in bitterem Ernste (Anastasius Grün S. 70) und nur am Schlusse folgt eine, in diesem Zusammenhange dann höchst störende komische Wendung. Umgekehrt ist das Gedicht „Schlechter Trost" ironisch, hebt aber im letzten Verse durch direkte Rede die Ironie völlig auf, und es ist unbegreiflich, daß der Dichter nicht fühlen sollte, wie mit seinem uneinsletzten Verse das Gedicht schließen mußte. Der Gesang der Jungen bei der Amnestierung der Alten hat ebenfalls ironische Stellen, die zu dem übrigen Ernste des Gedichts nicht recht klingen oder umgekehrt. Die einzige gute Satire ist Sonett XXXIV: „Pferdeausfuhrverbot".

Der wahre Lyriker muß sich als Dichter immer dadurch bewähren, daß er neben den idealeren Formen der Kunstpoesie auch echte, volksmäßig empfundene, naive, schlechtweg singbare Lieder hervorbringt; sie sind nicht sein Höchstes, aber gewiß nicht die letzte Probe seines Dichterberufs. Schiller hat kein einziges Lied gedichtet, sein Reiterlied, das am meisten liederartig und gewiß sein bestes lyrisches Produkt ist, bleibt immer noch zu pathetisch, rhetorisch; Schiller war aber zur Lyrik auch nicht berufen, sondern zum Drama; Goethe bewährte seinen lyrischen Beruf gleich vom Anfang an durch die herrlichsten Lieder; Rückert kann gar kein Lied machen, weil er ganz Reflexionsdichter ist; Freiligrath keines, weil er als Deklamateur mit der Stange neben dem Aushängebild seiner Menagerie steht; Mörike hat die lieblichsten Lieder und ebendeswegen liest man ihn nicht, denn in jetziger Zeit gilt einmal Pathos für Poesie. Herwegh nimmt einige wenige Ansätze zur Stimmung des Lieds, und da fühlt man sich aus seiner sonstigen Weise sogleich ganz wohltätig herausversetzt. Ich rede hier zuerst noch von den Gedichten rein politischen Inhalts, die freilich den wahren unbefangenen Liederton nicht zulassen; dennoch gehört das Gedicht „Protest" unstreitig darum unter das Beste der Sammlung, weil es liederartig ist, weil hier die innere Erhebung wirklich zur musikalischen Stimmung, zum Singen wird und man sich gern einen munteren Burschen denkt, der das beim Weinglase singt und dabei tüchtig mit der Faust auf den Tisch schlägt;

kurz: es hat Sinnlichkeit und übertrifft daher das meiste andere. Eben darum ist auch Herweghs Rheinweinlied besser als jenes Rheinlied, von dessen Triumphen man, ohne für die Deutschen zu erröten, nicht sprechen kann; besser, nicht nur weil es sich nicht mit der armseligen Begeisterung einer notfälligen Verteidigung begnügt, sondern weil es als Weinlied konkreten Anhalt und Stimmung hat.

Noch näher tritt das eigentlich Poetische, wenn diese Stimmung zum Liede sich nicht unmittelbar als Stimmung des Dichters ausspricht, sondern einer bestimmten Gestalt, einer zweiten Person in den Mund gelegt ist; denn hier beginnt Objektivität. In ein solches Element begibt sich Herwegh mit ein paar Schritten hinein, so die Gedichte: Der sterbende Trompeter, Reiterlied. Es lag hier zugleich der Volkston ganz nahe, das zweite hat wirklich einen Refrain in der Weise des Volkslieds, doch ist hier viel zu wenig Eigentümliches und Bedeutendes, auch wirklich zu weniges, um dabei zu verweilen. Die objektivsten Gattungen der Lyrik, Ballade und Romanze darf man bei Herwegh, wie sich von selbst versteht, nicht suchen; aus sich herauszugehen, eine poetische zweite Person, eine große Begebenheit selbst sprechen zu lassen, liegt dieser ganzen Art von Poesie ferne, sie ist völlig direkt, geht immer absichtlich zu Werke, fällt immer mit der Tür ins Haus und weiß davon gar nicht, daß der Dichter sich eigentlich hinter seine Masken steckt. Mehr Verkehr hat sie mit der Natur als mit einer menschlichen Gestaltenwelt, die sie selbst poetisch erst zu schaffen hätte; denn die Natur liegt für den Sentimentalen (Pathos und Sentimentalität gehören zusammen) fertig da; doch auch die Natur hat für eine Poesie, die in der rhetorischen Gattung noch rhetorischer als rhetorisch ist, nur so viel Bedeutung, als sie Symbolik für die stets wiederkehrenden Ideen des Dichters darbietet. Herwegh gesteht daher (Strophen aus der Fremde) offen, daß die Naturstimmung, die er in den Alpen erwartete, ausgeblieben ist, daß er sich in dieser einsamen Welt nach dem Staub der Straßen und der tiefsten Qual der Menschheit zurücksehnt, und gerade dies ist liebenswürdiger und poetischer, als wenn ihm die Natur bloß Anlaß geben muß, um seinen poetischen Zorn auszulassen, wie in dem Frühlingslied, das nichts als ein Fluchlied auf Tyrannen ist, oder in dem Gedichte Vive la République, wo ihm die glühenden Alpen zuerst ein in Flammen versinkendes Königshaus vorstellen,

dann aber umgekehrt als Symbole der politischen Reinheit, Freiheit, Selbständigkeit dienen: zugleich eine vorläufige Aufforderung, zu fragen, ob Herwegh in seinen Vergleichungen immer glücklich sei. Diese symbolische Art, Gedanke und Bild zu verknüpfen, ist aber ebensowenig poetisch als alle bloße Symbolik.

Ich sagte oben, daß ein pathetischer Dichter, da seine eigene Persönlichkeit die einzige Objektivität ist, welche für seinen abstrakten Ideengehalt den Körper abgibt, für diese Eintönigkeit uns wenigstens dadurch entschädigen müsse, daß diese Persönlichkeit doch nicht ganz in dem e i n e n Pathos aufgehe, sondern als menschlich offen und empfänglich für jedes schöne Gefühl sich erweise. Schillers erste und letzte Leidenschaft war die Freiheit, in seinen Dramen wird sie zu Handlung und Schicksal, in seinen lyrischen Gedichten bleibt er allerdings pathetischer Dichter, aber wie reich, wie offen für jedes Zarte und Schöne in der Menschheit, wie vielseitig und menschlich liebenswürdig ist dieses Gemüt! In dieser kleinen Sammlung jugendlicher Ausrufungen, mit der wir uns hier beschäftigen, finden sich nun allerdings einige wenige Gedichte, worin der Dichter einmal frei aufatmet und unbefangen menschlich fühlt; sie gehören wirklich auch zum Besten in derselben. Man verstehe mich nicht so, als meine ich, die Schönheit fange eben nur da an, wo ein großes Interesse an den Schicksalen des Volkes aufhört; ich habe ja zwischen objektiv, geschichtlich und zwischen paränetisch politischer Poesie unterschieden und nur von der letzteren behauptet, daß sie nicht in das Gebiet unvermischter ästhetischer Hervorbringung gehöre. Man ist nun wirklich angenehm überrascht, wenn man Herwegh einmal den liebenswürdigen Leichtsinn eines Béranger (dieser ist neben Hutten sein Mann, siehe das Gedicht Béranger) nachahmen und in dem Liede „Leicht Gepäck“, in dem Sonett „Die Geschäftigen“ (XXII) den Ton einer lustigen Haut anstimmen hört, deren einziges Gold die Morgensonne und Silber all der Mondschein ist. Ganz gemütlich ist das Sonett „Deutsche und französische Dichter“ (XXXVII), wo neben dem französischen, auf kostbarem Divan in prachtvollem Kaftan sitzenden Poeten der deutsche in seinem Mansardenstübchen erscheint, umduftet von des Gartens blühendem Flieder und, indes die jungen Spatzen vorm Fenster als Ehrengarde schildern, an sein deutsches Mädchen Lieder schreibt. Auch die Frauen sind ihm in seinem Pathos

nicht ganz gleichgültig geworden; nur wenn er die Freiheit darum verkaufen müßte, läßt er die Liebe laufen („Der Gang um Mitternacht"), sein Mädchen muß ihn mit der Freiheit teilen („Leicht Gepäck"). Gelegentlich erscheint er sogar als ein arger Ketzer und Sultan Scheriar in der Liebe (Sonett XLI), doch sammelt er sich ebenso auch zu schöner und tiefer Innigkeit (Sonett XL) und edler Frauenverehrung („An Frau Karoline S. in Zürich"). Mit ebenso ernstem Sinne beklagt er das Verschwinden der Freundschaft in unsern Tagen (Sonett XXVII). Unter den Sonetten besonders sind einige, wo sich unbefangen und nicht verbrannt von dem e i n e n politischen Pathos eine edle, rein menschliche Gefühlswelt aufschließt und wo wir den Dichter so weich, so im besseren Sinne sentimental finden, daß wir den Mann des Grimmes und Fluches kaum wieder in ihm erkennen. Die Sentimentalität hat auch ihre Zeit und ist schön, wo sie nicht die ganze Poesie sein will; daher liest man Sonette wie XVIII, wo der Tod als ein Freund gepriesen wird, der die Menschen wie Kinder liebend an das All zurückgibt, wie XIX, wo der fromme stille Friedhof den hohen Alpen vorgezogen wird, nicht ungern, und Sonett XV gibt uns einen erhabenen Blick in den unbewegten, hinter allen einzelnen Wellenschlägen verborgenen, heiligen Grund der Dichterseele. Auch Sonett XVI ist schön und tief empfunden: der Strom, der, so weit er schweift, nie vergißt: „ich muß zum Ozeane", soll der Menschenseele eine hohe Lehre geben. Hier muß ich noch das schöne Gedicht „Strophen aus der Fremde" (II) hervorheben, worin der Dichter sich sehnt, hinzugehen wie das Abendrot und wie der Tag in seinen letzten Gluten sich sanft in den Schoß des Ewigen zu verbluten, hinzugehen wie der heitere Stern, so stille und so schmerzlos in des Himmels blaue Tiefen zu sinken, hinzugehen wie der Blume Duft, der freudig sich dem schönen Kelch entringt und als Weihrauch auf des Herren Altar schwingt, hinzugehen wie der Tau im Tal — „o wollte Gott, wie ihn der Sonnenstrahl, auch meine lebensmüde Seele trinken" — hinzugehen, wie der bange Ton aus den Saiten einer Harfe, der, kaum dem irdischen Metall entfloh'n, ein Wohllaut in des Schöpfers Brust erklinget; dann folgt der Schluß:

Du wirst nicht hingehn wie das Abendrot,
Du wirst nicht stille wie der Stern versinken,

Du stirbst nicht einer Blume leichten Tod,
Kein Morgenstrahl wird deine Seele trinken.

Wohl wirst du hingehn, hingehn ohne Spur,
Doch wird das Elend deine Kraft erst schwächen,
Sanft stirbt es einzig sich in der Natur,
Das arme Menschenherz muß stückweis brechen.

Ich schließe gerne die materielle Betrachtung dieser Gedichte mit dem Lobe eines so reinen, zarten Klanges. Hier ist nicht gemachte Empfindsamkeit, nicht eitle Selbstbespiegelung in künstlichen Schmerzen, hier ist wahres Menschengefühl, Gefühl des Schicksals.

Leider ist aus dem ewigen Ringe, worin das Pathos Herweghs sich dreht, nur selten ein Seitenschritt auf eine solche grüne Stelle vergönnt. Ist nun diese politische Leidenschaft aus Gründen, die ich mehr als einmal hervorgehoben und gegen Mißverständnis geschützt habe, an sich unpoetisch und läßt sie dasjenige gar nicht zu, was im tieferen Sinne Form heißt, objektive Verkörperung nämlich, mannigfaltige Gestaltenwelt und Naivität der Grundstimmung, jenes ahnende Helldunkel, worin alle Poesie geboren wird, so muß dieser Mangel durch um so größeren Glanz des äußerlich beigegebenen Schmucks verdeckt werden. Eine Poesie wie diese bewegt sich eigentlich nur in den beiden äußersten Enden der dichterischen Darstellung: stoffartiger Gehalt und äußere Form. Die eigentliche Mitte, das poetische Fleisch, fehlt; so muß die Haut um so schöner sein. Solche äußerliche Mittel, den abstrakten Stoff zu schmücken, sind, um das zuerst zu nennen, was noch mehr zum Inhalte gehört, treffende epigrammatische Wendungen und sogenannte schöne Gedanken, sodann, schon mehr gegen das bloß Formelle hin, Reichtum an Vergleichungen, und endlich flüssige, korrekte, kunstreiche Technik.

Auf den Effekt einzelner guter Gedanken, epigrammatischer Schlußwendungen, pikanter Refrains arbeitet Herwegh überall mit großer Vorliebe hin und druckt sie gerne groß, wie z. B. „Priester nur wird's fürder geben und kein Laie mehr auf Erden sein“ (in dem Gedichte Zuruf) oder — „heiliger wird unser Haß als unsre Liebe werden“ u. dgl. Herwegh ist glücklich in solchen Wendungen und hat damit bei der großen Zahl derjenigen, welche nicht zu wissen scheinen, daß die Zeit vorbei ist, wo man um einzelner Stellen und gut gesagter

Sätze willen jemand für einen Dichter hielt, großes Geräusch erregt. Das Hinstreben nach solchen Einzelwirkungen ist aber gerade das Geständnis, daß der Kern einer solchen Poesie nicht poetisch ist. Es sind Akte der Reflexion, nicht der Phantasie. Soll aber einmal der Ideenvorrat und die Summe glänzender Gedanken den Wert eines Dichters bestimmen, so dürfte man billig fordern, daß Herwegh reicher daran sei, und hält man ihn neben die Gedankenfülle Schillers, so verschwindet er in nichts.

Äußerst freigebig ist Herwegh mit Bildern und Vergleichungen; er häuft sie wie der Orientale, der im Gefühle, daß seiner Poesie die innere Plastik fehlt, sie um so glänzender mit solchen einzelnen Edelsteinen umhängt. Herwegh sagt immer dasselbe, nur mit andern Wendungen, neuen Bildern, man rückt nicht vom Flecke, es dreht sich nur eine Scheibe von Vergleichungen um den auf einen Punkt gebannten Zuschauer. Manche Gedichte sind wirklich nichts als Bilderreihen ohne allen Fortgang des Gedankens. So das „Frühlingslied“, wo an allen Erscheinungen des Frühlings herumgegangen wird, um sie dem Tyrannen zum Fluch zu deuten. Als näheres Beispiel will ich nur zwei Verse aus dem Gedichte an Frau Karoline S. in Zürich hersetzen.

Gleichwie am stillen Abend schmettert
Durch heitre Luft Trompetenklang,
Gleichwie's um Rosenbüsche wettert
Ein blühendes Gestad entlang,
Gleichwie zum Sturme ruft die Glocke,
Indes noch Beter am Altär,
Wie neben eines Kindes Locke
Ein graues, ernstes Greisenhaar, — —

So tönt zu meinem stillen Volke
Mein zürnend, freiheitheischend Lied;
Ich bin die schwere, schwarze Wolke,
Der Gott den Donner nur beschied;
Ich bin kein froher, freud'ger Buhle,
Des Wappen Rose und Pokal,
Ich sitz' als Geist auf Bankos Stuhle
Bei jedem frechen Königsmahl.

Das letzte Bild ist glücklich, wie die Mehrzahl von Herweghs Bildern, aber hat man bei dieser lang aufgefaßten Schnur von Vergleichungen nicht den Eindruck, daß der Dichter die Perlen erst zusammensuchen, daß er sich besinnen mußte: was kann ich da noch sagen, welches Bild noch aufbieten? Sehr störend wird dies Haschen nach Vergleichungen, wenn geradezu mitten im Pathos ein Bild eintritt, das, offenbar künstlich aufgefunden, allen Eindruck unmittelbaren Ergusses aufhebt.

So lautet der Anfang des Gedichtes „Gebet“:

Brause Gott mit Sturmesodem
  Durch die fürchterliche Stille,
Gib ein Trauerspiel der Freiheit
  Für der Sklaverei Idylle usw.

Mitten in diesem Aufschwung sind die Bilder: Trauerspiel, Idylle viel zu gelehrt. Manchmal sind diese Vergleichungen höchst gesucht, bis zum Unverständlichen. So wird z. B. jeder folgendes ein paarmal lesen müssen, bis er es faßt (An die deutschen Dichter):

Es hat dem Vogel in dem Nest
Der Himmel nie gewankt,
Er dünkt den Mächtigen nur fest,
So lang der Thron nicht schwankt.

Gesucht und doch matt sind die bildlichen Gegensätze (in dem Gedichte „Gebet“):

Nur vernichten kann der Krieg uns,
Solch ein Frieden wird uns würgen!
In dem wilden Kampfgewühle
Mag es wohl ihr werden heiß,
Aber straucheln muß die Freiheit
  Auf des Russen starrem Eis.

Gezwungen offenbar ist auch das Bild am Schlusse von „Schlechter Trost“:

Was hilft dem Vogel die Sonnennähe,
Den tot ein Adler trägt hinan?

Abgeschmackt wird die Vergleichung in folgender Stelle des Gedichts an Béranger:

> Es wurde zur erschütternden Lawine
> Des holden Hauptes leichter Flockenschnee.

Oft scheint der Zwang des Verses unpassende Vergleichungen mit sich geführt zu haben, wie in dem Gedichte: Aufruf.

> Eure Tannen, eure Eichen —
> Habt die grünen Fragezeichen
> Deutscher Freiheit ihr gewahrt?

Ulrich von Hutten würde wohl schwerlich Deutschlands Heiland heißen, denn das ist doch offenbar den Mund zu voll genommen, wenn nicht ein Reim auf Eiland vonnöten gewesen wäre (Ufnau und St. Helena II). An andern Orten greift Herwegh ein hinkendes Bild auf und hetzt es zu Tode. So erinnert ihn in dem Gedichte „Neujahr" der gleichgültige Ausdruck: Kette der Ewigkeit an die Ketten der Tyrannei, er betet, daß, wie am Neujahr immer ein Ring zur Kette der Ewigkeit hinzukomme, so der Herr von dieser Kette jedes Jahr einen Ring nehmen und den letzten zum Brautring der Freiheit werden lassen möge. So spielt die wahre Begeisterung nicht mit Bildern. Auch dahin verläuft sich Herwegh auf seiner Bilderjagd, daß ihm dasselbe Ding zu Vergleichungen im entgegengesetzten Sinne dienen muß; ein Beispiel davon ist: Vive la République, wo, wie ich schon oben hervorhob, die glühenden Alpen jetzt ein rauchendes Königshaus, jetzt ein goldenes Freiheitskissen usw. sind. Nicht immer am passenden Orte rekrutiert sich Herwegh aus der alten Mythologie, so z. B. gerade in dem ebengenannten Gedichte, wo zu dem Volksliederton: „Daß aus deinem Jungfernkranz man kein Röschen knicke, Schweizerin hüt' ihn wohl beim Tanz" das unmittelbar daneben stehende „frisch wie Venus aus dem Meer" durchaus nicht stimmt. Auch wohl bloß des Reims wegen verzehrt sich in dem Gedicht an den König von Preußen die deutsche Jugend in Gluten eines Meleager, was sich auf Lager und Schwager reimt. Das Bild paßt auch gar nicht; denn Meleager litt weiter nicht durch Gluten, als daß sein Leben erlosch, da das Holzscheit, an das es gebannt war, verbrannt wurde.

Auch das Wortspiel liebt Herwegh, ohne eben besonderes Glück darin zu haben. Er braucht Witz für seine Gedankenarmut, aber der Witz ist nur schön, wo er zwischen tieferen und volleren Quellen des Humors reichlich fließt. So will es nicht klappen, wenn er über A. Grüns Abfall sagt:

> Kein Stern so schön, daß er nicht bald zerstiebe,
> Wenn er am Ordenssternenhimmel geht!

Besser in dem Gedichte an den Verstorbenen:

> .... Und noch vor Gottes Sternen
> Auf seine Sternchen weist.

Hinkend ist das Wortspiel auf Gutenberg — guter Berg; man kann eine Statue nicht wohl mit einem Berge vergleichen, auch die Kunst, die Gutenberg erfunden, läßt durch ihre volubile Natur diese Vergleichung nicht wohl zu. Gar zu nahe an den sogenannten schlechten Witz streift das Wortspiel (Gegen Rom): Und seit loyal dort nur Loyola.

Wir kommen allmählich zur äußersten Schale heraus und werfen jetzt einen Blick auf die technische Form dieser Gedichte. Herwegh liebt künstliche Versmaße; einfache kurzzeilige sagen der naiven Liederpoesie zu und gelingen ihm selten so gut wie in dem Gedichte an den Verstorbenen; er bedarf des Schmucks verschlungener Formen zu sehr, um ihn nicht aufzusuchen. Er entwickelt auch nicht wenig Kunst darin und scheut nicht, in einer Strophe dreimal drei Reime miteinander zu kreuzen, wie in dem Gedicht an den König von Preußen, er liebt die künstliche Form des Sonetts — das kleine Bändchen enthält deren 52 —, er greift öfters in die Gaselenform über, indem er die Assonanzreime derselben zwischen andere aufnimmt. Aber die Kunst geht in Künstelei über und Herwegh zahlt dem modernen Rokoko durch gelehrten Reimschnörkel einen Tribut, der dem Manne schlecht ansteht, welcher eine allem Raffinement, aller Überwürzung feindliche Sache verficht und daher solche Freiligrazien und Freiligrazereien verachten sollte. Man kann diese gerollten Papierschnitzel etwa gelten lassen, wo sie als Parodie des Gegenstandes angesehen werden können. Mandschu und Handschuh,

Karrara und Niagara mögen als eine Parodie auf die Bildungsformen der in dem Gedichte an den Verstorbenen angegriffenen Menschenklasse noch hingehen, ebenso Basso, Tasso, Semilasso in Sonett XIV. Für die Reimbesteleien in dem Gedichte gegen Rom: Tropen — Ysopen, Cola — Loyola, Sahara — Tiara, Zeter — Peter (das letztere kann übrigens schlechterdings nicht gereimt werden), läßt sich ebenfalls entschuldigend sagen, daß in diesen Kröpfen der Berninische Geschmack und Zopfstyl des restaurierten Katholizismus sich abspiegeln solle. Aber Herwegh fällt in diese Manier, auch wo er ernst und ganz im eigenen Namen spricht, und dies kann nicht genug getadelt werden. Beispiele: Erkür' ich — Zürich. Hieroglyphe — Träne — Wundertiefe — Hippokrene. Standarte — Bonaparte. Kora — Medusen — mora — Busen — Pandora. Man möchte ihm in seiner Manier zurufen:

O Tyrannenerschütterer Herwegh,
Deine Reime vom Zaune nicht zerr weg!

Herweghs Reime sind keineswegs von durchgängiger Reinheit. Zeter und Peter habe ich eben angeführt; Philister und Priester darf nicht gereimt werden, auch fändet und geschändet nicht; denn eher dürfen bloß verwandte Vokale mit verwandten, als entschiedene Längen mit entschiedenen Kürzen einen Reim bilden. Dunkelheiten des Ausdrucks, der Satzverbindung, Härten, grammatische Inkorrektheiten haben sich unter dem Zwang der künstlichen Maße und Reime häufig eingeschlichen. Von letzteren nenne ich: Des Lied man sich erfreut (p. 18 „Arndts Wiedereinsetzung"). Den Despot (p. 61). Den Tyrann (p. 62 „Frühlingslied").

Die teilweise altdeutsche Orthographie in diesen Gedichten soll uns nicht verführen, uns hier in den Streit einzulassen, ob es möglich oder rätlich sei, die ganz fehlerhafte neuhochdeutsche Schreibart auf die alten Gesetze zu reduzieren. Fängt man es aber an, so muß man auch konsequent sein, was Herwegh keineswegs ist.

Somit meine ich, Herwegh an seinen Platz gestellt zu haben. Einigen mag es zu strenge dünken, wenn ich an diesen jugendlichen Enthusiasmus den Maßstab der Kritik gelegt habe, da es doch neben der eigentlichen Poesie, welche vor dem Forum der reinen Ästhetik

besteht, solche verwandte untergeordnete Gattungen, welche durch zeitgemäßes Interesse geschützt sind, auch muß geben dürfen. Andere dagegen, welche zwischen Poesie und rhetorischer Darstellung scharf unterscheiden und zudem erwägen, daß es auch in der letzteren ungleich höhere und reichere Erscheinungen gibt als die vorliegende, mögen mir vorwerfen, daß ich viel zu weitläufig gewesen sei, den Gegenstand viel zu wichtig genommen habe. Ich muß den ersteren ihren Satz zugeben und noch Herweghs eigenes wiederholtes Geständnis bekräftigend beifügen, daß er jeden Augenblick bereit wäre, die Leier mit dem Schwert zu vertauschen, daß er seine Poesie im Grunde nur als ein politisches Mittel betrachtet wissen will; den anderen räume ich ein, daß er poetisch genommen im Grunde unbedeutend ist. Allein der Gegenstand dieser Kritik war eigentlich nicht sowohl Herwegh, als vielmehr das Beifallsgeschrei, womit man ihn aufgenommen hat und die darin zutag gekommene Verwechslung des stoffartigen und ästhetischen Interesses, die Unkenntnis oder Vergessenheit dessen, was echte Poesie ist und was nicht. Wohin ist das poetische Gefühl gekommen? Nach Eduard Mörike, dessen poetische Kraft zwar unter den Hemmungen der Zeit sich nicht glücklich bis zu ihrem Gipfel entwickelt und kein großes zusammenhängendes Ganze hervorgebracht hat, der aber in so vielen herrlichen Liedern ganz und durchaus Dichter ist, hat kein Hahn gekräht; schicken wir aber einmal einen Pathetiker in die Welt, so posaunt es an allen Ecken und Enden.

Gestehen wir aber überhaupt: mit unserem Dichten ist es nichts, es ist jetzt die Zeit zum Trachten.

(Zuerst 1843 erschienen in den Jahrbüchern der Gegenwart, hierauf 1844 in den Kritischen Gängen des Verfassers, II, 282 ff.)

## Zweiter Band*).

Habe ich nicht recht gehabt? Diese stoffartige Poesie bleibt abstrakt rhetorisch, tautologisch, refrain- und gedankenspitzenjägerisch, bildlos subjektiv, in Formen gekünstelt, bis sie satirisch wird: da ist auf einmal fester Boden, Inhalt, Körper, Körper zwar, der nur ein-

*) Zürich und Winterthur, Verlag des literarischen Comptoirs 1844.

geführt wird, um vernichtet zu werden, aber mit dem scharfen Messer der Negation, dessen Schneide den hellen Metallglanz des Zornes und der Verachtung hat. Herwegh hat seit dem ersten Bande seiner Gedichte Erfahrungen gemacht, der Stachel ist ihm tief in die Brust gedrückt worden; das war ihm recht gesund. Es wäre ihm nur zu wünschen, daß das Leben ihn noch ganz zum Manne schmiedete und alle Rhetorik, Deklamation und übrige Eitelkeit durch diese derbe Mühle vollends aus ihm herausgebeutelt würde. Denn los ist er sie noch nicht; er hat uns seine scharfen Epigramme in eine wahrhaft geduldermüdende Zugabe dieses alten Sauerteigs eingewickelt. Damit man nun nicht meint, ich wolle mit einem solchen Urteile durchfahren, ohne Gegenreden anzuhören, so sei es mir erlaubt, hier die Einwendungen, die mir von einem talentvollen Philologen in einem Briefe gestellt worden sind, anzuführen und zu beantworten. Ich nenne seinen Namen nicht, weil keine Zeit mehr ist, die Erlaubnis dazu einzuholen. Er sagt: „Sie wollen diesen Gedichten nur eine rhetorische Kraft beimessen; aber ich muß dagegen bemerklich machen, daß, wenn die wirkliche Rhetorik — ich meine, wie sie sich in einer begeisternden Rede kundgibt — dem Zuhörer das Blut in die Wangen treibt, die Seele durch die Rückenwirbel rieseln, die Faust sich ballen und nach dem Schwerte fassen läßt, daß alsdann eben die Rhetorik diese Erfolge nur dem in diesem Augenblicke herausgekehrten Elemente der Poesie, die in der Rhetorik liegt, verdankt. Denn es ist keine Frage, daß diese Halbkunst aus den beiden heterogenen Mitteln der Dialektik und der Poesie in ähnlicher Weise für außerhalb der Kunst liegende Tendenzen zusammengeschweißt ist, wie die Baukunst aus der sich selbst genügenden Plastik einerseits und dem Zimmermanns- und Maurerhandwerk andrerseits. Aber noch mehr: niemals hat in alten Tagen ein Dichter geleugnet, belehren zu wollen. Die Dichter aller Gattungen, mit Ausnahme des einzigen homerischen Epos, sprechen dies vielmehr selbst als ihr größtes Verdienst an und aus. Nun bin ich zwar allerdings der Überzeugung, daß sie sich in dieser Beziehung über sich selbst getäuscht haben und nie das geworden wären, was sie sind: Muster für die Ewigkeit, wenn sie nicht im Laufe ihrer Poesien über der Lust des Schaffens den ausgesprochenen Zweck, ihre Tendenz selbst vergessen hätten, sowie denn die Liebenswürdigkeit der äsopischen Tierfabel entschieden

aus dem Vergessen der Schlußparänese und dem naiven liebevollen Versenken in die idealisierte Tierwelt, den epischen behaglichen Ausbau dieser wirklich und in natura rerum vorhandenen Karikatur der Menschenwelt zu erklären ist. Aber dennoch hat auch die von Ihnen verworfene paränetische Lyrik ihre Weihe. Denn nicht das Wollen und das Überreden ist ihr Wesen und Inhalt, sondern die Darstellung der schönen Persönlichkeit, des dichtenden Subjekts, das sich in seinem Wollen und Wünschen, in der Freude der Hoffnung wie in dem Jammer gerechter Verzweiflung in dem Gedichte expliziert. Indem also die Darstellung dieses Wollens und Strebens zur Charakteristik einer wirklich vorhandenen, hier natürlich zum Ideal geläuterten Person wird, ist das bloß Gewollte ebensosehr ein Existierendes, Fertiges, wie die von den einzelnen Personen im Drama ausgesprochenen Willensmeinungen, welche oft ihrem nächsten und handgreiflichsten Inhalt nach ganz und gar lehrhaft erscheinen. So stellt sich denn selbst die politische Lyrik Herweghs, ob sie sich auch scheinbar auf die Zukunft richtet, doch als eine Art Epos dar, das von den Kämpfen zwar keines Achilleus und Hektor singt, aber von der Simson-Herakles-Arbeit des Dichters, der bald mit Hydren, bald mit Löwen, bald mit Philistern und Füchsen kämpft und der siegen oder sterben wird. Denn diese Zukunft ist ihm eine Gewißheit, ist ein in der Seele des Dichters mit aller Zuversicht und Wahrheit zwar antizipiertes, aber, im Gedichte ausgesprochen, schon vollendetes Faktum, das mit Würde und Ruhe abschließend die mit Recht postulierte Einheit der Wirklichkeit und der Idee im Ideal zuwege bringt. Diese Zuversicht ist nun aber ihrerseits eben das Hinreißende und Berauschende der wahren Lyrik. Sie überredet nicht, geschweige denn daß sie überreden wollte; denn der Redner, welcher die Tribüne besteigt, hat zur Voraussetzung bereits das Dilemma, den Zweifel seiner Zuhörer; er widerlegt, er demonstriert, er will (scheinbar wenigstens) nur durch Explikation seiner Momente zum Verstand reden und darum tritt er selbst bescheiden zweifelhaft auf, höchstens zum Schluß reißt auch er hin, d. h. eben, er fällt aus der Rhetorik in die Poesie. Doch, um keine petitio principii zu begehen: ich wollte sagen: wenn der Dichter die Meinungen, die Herzen der Zuhörer gewinnt, so wirkt er nicht überredend, sondern wie überhaupt die in die Praxis

und Wirklichkeit eingedrungene Poesie (ich meine den Enthusiasmus) *ansteckend*; er begeistert durch seine Zuversicht, d. h. durch die plastische Antizipation seiner Sieges- oder Todesfreude, kaum in anderer Weise, als die Sieben vor Theben oder die Perser des Äschylos die Athener begeisterten, von denen er selbst, der greise Marathonschläger, rühmt, daß, wer sie höre, sich wie das Schlachtroß beim Trompetenschall strecke, und: ὅτι πᾶς τις ἀνὴρ ὁ θεασάμενος εἴχοιτ' ἂν δάϊος εἶναι. Und so sind des Tyrtäos Paränesen (dessen Sie nicht erwähnten); und wenn Tyrtäos, er allein ein ganzes Heer, ein Dichter war, so ist es Herwegh auch. Er *hat's* gewagt, er *hat* der Freiheit eine Gasse gebahnt, er hat das alles als klares gerundetes Faktum vor sich, was er prophezeit und was er — träumt. Es fällt ihm gar nicht ein, diesen sichern Besitz erst von seinen Zuhörern erbetteln, sie persuadieren zu wollen, sondern er singt, wie wir es vom Dichter verlangen, heraus, was ihm auf dem Herzen liegt, er gebiert, weil die Frucht der Seele reif ist. Daß jedermann sich in sein Kindlein verlieben wird, das weiß er zwar allerdings vorher, aber er gebiert es nicht *darum*, daß man sich in es verliebe. Seine Poesie ist also keine Tendenzpoesie, denn eine solche gibt es allerdings gar nicht." Dies ist das Wichtigste, was mein achtbarer Gegner wider mich anführt; weiterhin bestreitet er die Anwendbarkeit dessen, was ich über den Mangel der nötigen Ruhe und Unbefangenheit mitten im Drange einer unzufriedenen Gegenwart gesagt habe, auf einen politischen Lyriker wie Herwegh. Er gibt zu, daß die vom Fieber der Leidenschaft zitternde Hand nicht dichten könne, sondern der Dichtergeist erst abwarten müsse, bis der erste Sturm der Empfindung sich gelegt habe; er macht aber geltend, daß der begabte Dichter zwischen der fortdauernden Flamme der Erregung Momente der Ruhe finde, wo er sich den Gegenstand seines Verlangens in der notwendigen Überlegenheit der Objektivität gegenüberzustellen vermöge. Übrigens, fährt er fort, sei es kein Vorwurf für den begeisterten Lyriker, daß seine Empfindung der Zukunft gelte und sein Lied ein Lied der Sehnsucht sei; sei ja selbst das Liebeslied nichts anderes als ein Lied der Zukunft. Nur müsse der Dichter der Zukunft den Moment finden; wenn sein Lied nicht zünde, wenn es nicht zum Schlachtlied werde, so sei es um seinen Ruhm getan. Herwegh habe sich in seinem Volke getäuscht,

und seine wahre Aufgabe sei nun, daß er diese Täuschung seines ersten poetischen Frühlings selbst ironisiere, mit der Fackel des Humors beleuchte und so ein Substrat für eine neue männlichere Periode gewinne. Als einen wirklichen Fall des Dichters sieht mein Gegner die Berliner Auftritte an und fordert, daß er diesen Flecken durch einen Akt der Buße auslösche, seine Verführung durch den Ruhm seiner eigenen bittern Satire unterwerfe und so gereinigt und versöhnt aus dieser „Eklipse seines Sonnenglanzes" hervortrete.

Ich kann die Richtigkeit dieser Bemerkungen im allgemeinen völlig einräumen; es handelt sich aber um die Anwendung. Was nun zuerst den Hauptgedanken dieser Entgegnungen betrifft, daß nämlich der Dichter darum, weil er in der kämpfenden Gegenwart die Zukunft antizipiere, keineswegs bloß rhetorisch, daß vielmehr die poetische Objektivität hier in der Darstellung der schönen Persönlichkeit zu suchen sei, welche ohne alle Prosa der Absichtlichkeit von selbst, in freiem Drange ihr inneres Bild entfalte, so habe ich diesen Begriff bereits selbst in meiner Kritik aufgestellt, indem ich sagte, der Körper zu dem geistigen Gehalte, den der Lyriker seiner Poesie einhauche, sei im Grunde seine eigene Persönlichkeit, er selbst sei die Erscheinung der Idee, die in der Welt noch nicht Raum gewonnen habe, sein Gedanke sei noch Subjekt. Soll nun einem bestimmten Lyriker dieser für seine Gattung geltende und ihn von der entfalteteren Objektivität des Epos und Dramas entbindende Grundsatz zugute kommen, so verlangen wir billig, daß die erst gewünschte Zukunft in seinem Geiste, wenn nicht als vollendetes Bild dastehe, doch in einzelnen hellen Bildern an ihm vorüberziehe, welche wenigstens den Keim und Ansatz zur plastischen Objektivität, wie wir einen solchen auch bei dem Lyriker allerdings fordern, in sich enthalten. Diese „plastische Antizipation" nun rühmt mein Gegner von Herwegh, und ich leugne sie ihm ab. Herwegh hat keine gestaltende Kraft, er ist bildlos; reich an e i n z e l n e n Bildern als Mitteln, d. h. an Vergleichungen, und ganz arm an totaler organisch bildender Kraft. Als Beweis will ich aus der vorliegenden Sammlung ein Gedicht anführen, das dem Dichter den günstigsten Stoff darbot, die Kraft des Schauens zu entfalten: die deutsche Flotte. Ich schlug es in der Hoffnung auf, ein stattliches Bild einer künftigen deutschen Flotte, wie sie mit den farbigen Wimpeln der verschiedenen Staaten

majestätisch das Meer durchfurcht, in seiner Pracht aufgerollt zu sehen. Meine Hoffnung täuschte mich; einzelne schöne Vergleichungen, groß gedruckte Pointen, kein Fortrücken, eine bloße Anreihung von Gedanken, endlich im letzten Verse heißt es: schon schaut mein Geist das nie Geschaute — jetzt kommt es, dachte ich, aber nein: das Bild, das man erwartete, wird mit den paar Worten abgetan: schon ist die Flotte aufgestellt, die unser Volk erbaute; dann sieht der Dichter, er sieht — sich selbst:

> Schon lehn' ich selbst, ein deutscher Argonaute,
> An einem Mast, und kämpfe mit der Laute
> Ums goldne Vlies der Welt.

Nehmen wir die Künstlichkeit der Form hinzu, diese Garden — Kokarden — Leoparden, so haben wir den ganzen Herwegh beisammen: ein von der Idee einer politischen Zukunft leidenschaftlich erregter, aber in seiner Darstellung bildloser, in seiner Begeisterung durch einen sehr fühlbaren Anflug von Selbstgefälligkeit und Künstlichkeit getrübter Dichtercharakter. Mein Gegner hat den Tyrtäus angeführt; es ist mir lieb, daß er mich an ihn erinnert, ich hatte ihn in meiner Kritik des ersten Bandes vergessen. Zuerst muß ich vollkommen einräumen, daß die Poesie der Alten überhaupt auf eine ungleich lebendigere Weise mit dem Leben verschlungen war als die moderne, daß es daher keinem Griechen einfiel, das Schöne von dem Guten zu trennen, und daß die Dichter, der hohen Zwecklosigkeit ihres eigenen Werkes unbewußt, eine sittliche Tendenz von demselben unverhohlen aussagen. Der erste Teil dieser Einräumung muß sogar geradezu zur Forderung an alle Poesie werden. Kein neuerer Dichter ist groß geworden, der nicht von dem Pathos seiner Zeit ergriffen den Grundgehalt seines Werkes mitten aus der Gegenwart nahm. Goethe zeigt seiner Zeit das Spiegelbild ihrer Empfindungskämpfe, ihrer subjektiven Bildungsmühen, ihres tiefen Kampfes zwischen einer neuen unendlichen Gefühlswelt und der Pflicht. Schiller entfaltet der Zeit, welcher die Revolution bevorstand und welche sie erlebte, eine neue politische Zukunft, den Augen, welche Napoleon gesehen, führt er Wallensteins verwandtes Gestirn vor und sein Tell ist eine große Antizipation der Begeisterung der Befreiungskriege. Dies alles bleibt aber immer noch unbefangene objektive Poesie,

welche keine unmittelbare Absicht hatte, die Gegenwart zu verändern, objektiv, wie die epische und dramatische Gattung es fordert und wie es auch die griechischen Epiker und Tragiker trotz ihrer didaktischen Meinung von sich waren. Dagegen greift nun der Lyriker Tyrtäus allerdings unmittelbar absichtlich in das bewegte Leben ein und wird dennoch unsterblich. Dabei ist nur zweierlei nicht zu vergessen: erstens, daß die Bewegung, in die er eingreift, schon da ist — ein Krieg, also eine Wirklichkeit, eine Anschauung, ein Bild; zweitens, daß er dies mit plastischem Geiste erfaßt und uns eine herrliche Anschauung des begeisterten Kriegers vor Augen stellt. „Man sieht bei Tyrtäus", sagt Otfried Müller, „wie mit Augen, den entschlossenen Hopliten, wie er, mit weit ausschreitenden Füßen fest an die Erde gestemmt, die Lippe mit den Zähnen pressend, den großen Schild den Geschossen der Feinde entgegenhält und die lange Lanze mit fester Hand gegen den nahen Gegner führt." Ein solches Lebensbild des jedem Auge bekannten vaterländischen Kriegers ist doch etwas anderes als z. B. das Husarenlied Herweghs, das zwar sehr munter die lustige behende Art dieser Waffengattung an uns vorübersausen läßt und mit poetischer Keckheit schließt:

Der Himmel wird uns aufgetan
Wie ein Juwelenschrein;
Husarensäbel klopfen dran
Und drinnen ruft's: Herein!

aber es ist doch in einer solchen Anschauung keine Notwendigkeit; Husaren sind ungarische Reiter im österreichischen Solde, die Uniform von anderen Regierungen willkürlich nachgeahmt, und es drängt uns gar nichts, die wahren deutschen Vaterlandskrieger uns ebenso vorzustellen. Es ist Herweghs besonderes Unglück, daß er keine fertigen Formen für seine Anschauungen fand, daß auch die Hoffnung, die Wirklichkeit werde diesen Liedern folgen wie der Donner dem Blitz, täuschte; daß hier nichts klappt und ineinandergreift als des Dichters subjektiver Unmut mit dem noch ebenfalls abstrakten und subjektiven Unmute der Zeit; allein dies ist ein Unglück der Poesie überhaupt in jetziger Zeit. Ich behaupte aber mehr: wenn Herwegh auch eine Welt von günstigen Formen für die bildende Kraft des Dichters gefunden hätte, so hat er diese doch zu

wenig bewährt, als daß man annehmen könnte, er hätte sie auch so gediegen plastisch wie ein Tyrtäus zu benutzen gewußt. Darstellung einer schönen Persönlichkeit sind z. B. gewiß auch Rückerts Gedichte. Vergleicht man ihren geistigen Gehalt mit dem der Herweghschen, so stellt sich das Verhältnis so, daß jener reicher, dieser feuriger ist. Rückert ist eine ganze, mit dem Leben männlich verwachsene Persönlichkeit und es ist fast keine Note der erfahrungsvollen Menschenbrust, die er nicht zieht; Herwegh gibt fast nur einen Ton an, aber dieser Ton ist voll und brausend, während dort in dem vielstimmigen Konzert manche Töne matter anklingen. Vergleicht man aber beide im Mittelpunkte der Poesie, wo Gehalt und Bild zusammenfallen, so ist keiner, obwohl beide eine schöne Persönlichkeit darstellen, ein ganzer Dichter, denn beiden fehlt es zu sehr an bildender Kraft der Anschauung. Rückert jedoch steht dem ganzen Dichter näher, weil er die poetische Seele in einen reicheren, objektiveren Stoff ergießt, obwohl er diesen nicht zum objektiven Bilde hervorzuarbeiten vermag. Daß Herweghs feuriges Wirken auf die Gemüter nicht eigentliche Rhetorik sei, gebe ich gerne zu, aber mit der Rhetorik hat diese Poesie das gemein, daß nur geistige Erregung im Dichter mit geistiger Erregung im Zuhörer in Rapport tritt ohne das zur wahren Poesie notwendige Medium frei auf sich gestellter, von der dichterischen Brust losgelöster Bildlichkeit. Wenn aber das Unterscheidende zwischen dieser pathologischen Poesie und der Rhetorik die Absichtlichkeit der letzteren ist, wozu sie ihr gutes Recht im Zwecke der Überredung hat, so gibt es noch eine andere Art von Absichtlichkeit, eine unberechtigte nämlich, welche sich fühlbar macht, wo es keiner Überredung bedarf, und das ist die Pointenjagd, die ich Herwegh schon in der ersten Kritik vorgerückt habe und wieder vorrücken muß. Sie geht mit der Refrain- und Reimjagd und der stockenden Tautologie des Gehalts Hand in Hand. Was ist z. B. das für ein Produkt, das erste Gedicht in dieser Sammlung, „An die deutsche Jugend. Bei Gelegenheit der Verbannung an Robert Prutz.“ Da rückt nichts von der Stelle, da ist kein Gedanke, kein Inhalt, alles jagt auf einige groß gedruckte Wörter und auf den Endreim los, der in fünf Versen je zwei Reime auf den Namen Prutz zu erhaschen sucht und in dieser Not gar einmal reimt. Thut's und Schutz! So etwas kann doch jeden Magen verderben, sollte man meinen. Dann u. a. das Gedicht

auf Hamburgs Brand. Da gab es Feuer, da läßt sich also das Sprüchlein anbringen: bewahrt das Feuer und das Licht. Herwegh meint es natürlich so, daß man das Feuer und Licht sorgfältig pflegen solle, weil es hier eine so edle Wirkung hatte, daß es durch seine Verheerungen die Sympathie des Vaterlandes hervorrief; der Nachtwächter meint aber, man solle es wohl hüten, daß es kein Unglück anrichte, und ich meine, der schlichte Nachtwächter sei klüger und poetischer als diese hinkende und verzwickte negative Behandlung einer sehr ernsten, wirklichen Begebenheit. Herwegh bezieht sich auf alles Reale rein negativ; in der sentimentalen Stimmung wird diese Beziehung oft zum Ausdrucke eines schönen Schmerzes. So gehört unter die reinen und schönen Klänge seiner Sammlung das Lied: „Im Frühjahr". Mit einigen wahrhaft edlen Bildern gibt der Dichter ein Gemälde des Frühlings und schließt dann:

Duft und Klang und Vogelflug,
Balsam, wo die Blicke weilen,
Und doch alles nicht genug,
Um ein krankes Volk zu heilen.

Liebenswürdig erscheint ferner Herweghs Begeisterung auch in dieser zweiten Sammlung am meisten da, wo er sein gemütvolles deutsches Volk dem französischen Treiben entgegensetzt. Zwar billig zürnt er seinem Volke, einem Rosse, das einschläft, wenn nicht der Fremdling ihm die Sporen bald wieder in die Flanken setzt (Pour le mérite. p. 74); er erzählt seinen Deutschen eine nur allzu wahre Vision, wie sie das Jüngste Gericht selbst verschlafen (90); minder glücklich ist die Parabel (80) von dem gemordeten Hahn: der Vergleichungspunkt trifft nicht ganz, denn wenn die Folge der Schlachtung des Hahns die wäre, daß uns dann die Freiheit noch früher weckte, so wäre dies ja so übel gar nicht; ein grimmiges Wiegenlied ferner singt er seinem Volke, worin die zwei messerscharfen Verse:

Und ob man dir alles verböte,
Doch gräme dich nicht zu sehr,
Du hast ja Schiller (— kein so unschädlicher Besitz! —)
und Goethe:
Schlafe, was willst du mehr?

Dein König beschützt die Kamele,
Und macht sie pensionär,
Dreihundert Taler die Seele.
Schlafe, was willst du mehr?

So bitter er aber in seinem Zorne höhnt, er gehört nicht zu den Überläufern, welche im Lärm von Paris sich gefallen, ihr Vaterland zu verraten, er ist bitter enttäuscht, er kam durstig her und kehrt ohne Trunk zurück (15), er möchte in dieser Stadt nicht sterben, die auf den Gräbern Hochzeit macht, und rührend ruft er aus (17):

Welch Glück, daß ihr in dem Getriebe
Mein deutsches Spinnrad nicht vermißt,
Daß ihr nicht ahnt, was deutsche Liebe,
Nicht ahnt, was deutsche Freiheit ist.

Er hat in der Weite seines Weltsinnes glücklich den schönen Sinn der warmbeschlossenen Enge bewahrt; auch aus dem Gedichte: Heimweh (40) spricht, in berechtigter Sentimentalität, dieser herzliche Zug. In solchen Tönen vergißt man das Eitle und Selbstgefällige, wovon man Herwegh nicht freisprechen kann und was z. B. auch in dem Liede: Aus den Bergen (47) nach meinem Gefühle sehr merkbar ist. Hier hat z. B. der Vers bestochen:

Wo mit unbezähmter Lust
Ob den letzten Hütten
Dürre Felsen aus der Brust
Ewige Ströme schütten;
Wo in ungezügeltem Lauf
Noch die Wasser tosen,
Lad ich m e i n e Waren auf:
Wilde, wilde Rosen!

Der Vers hat pathetische Kraft, aber dieses Selbstbeschauen, dieses Sich-Interessantsein macht mich immer mißtrauisch; ich denke immer, wer in einer so ernsten Sache noch viel Zeit übrig hat, in den Spiegel zu sehen, ist nicht gefährlich. Es gibt ein erlaubtes, schönes Selbstgefühl auch in der uneigennützigsten Leidenschaft, es soll und muß eines geben, aber diese Neigung zu Monologen und dieses Sich-Zu-

sehen in den Monologen ist etwas anderes. Es hängt dies freilich mit der innern Abstraktheit dieser Art von Poesie notwendig zusammen. Herwegh nimmt in dieser Sammlung (von dem satirischen Teile reden wir noch nicht) zwar einige Ansätze zu einem sächlichen Eingehen; aber er bringt es zu keiner Bestimmtheit, keiner Wirklichkeit. So ist das Gedicht: Jordan (21) fließend, aber trivial. Von der bestimmteren Art ist auch das Heidenlied (68). Es war wohl der Mühe wert, zu zeigen, wie die griechische Religion uns darin noch viel zu lernen gibt, daß in ihr keine falsche Transzendenz war, daß der sittliche und politische Mensch bei seinen Göttern sich wieder antraf. Das Christentum ist weit mehr eine Religion des Todes als des Lebens, des Leidens als des Handelns; gegründet in einer schmerzreichen und drangsalvollen Zeit in einem gedrückten Volke enthält es für den Menschen als Bürger und öffentliche Person überhaupt nur negative Gedanken; es ist von der Andacht zu dem christlichen Gott nur ein indirekter Übergang zum Leben. Es gibt für einen Dichter mancherlei Schönes hierüber zu sagen. Herwegh hat diesen Punkt des Zusammenhangs zwischen Religion und Leben wenig berührt. Wie interessant ist es z. B. zu untersuchen, wie genau auf derselben Logik der Theismus und die absolute Monarchie beruhen, wieviel Witziges und Pathetisches läßt sich hierüber sagen! Herwegh hat in dem genannten Liede sein Thema etwas lustig genommen, frivol gewiß für die Gefühlsweise der meisten, doch sind wir nicht gemeint, keinen Spaß daran zu haben, wenn eine sonst zwar unreife, aber ehrenwerte Begeisterung einmal die Unduldsamen durch die Maske der Frivolität ärgert. Was aber unserem Dichter einfiel, als er im Aufbau des Doms von Köln ein Sinnbild der deutschen Einheit und Größe erblickte (die drei Zeichen 18), wie er verkennen konnte, daß das nichts als eine der Allerhöchsten Orts approbierten Phrasen ist, wodurch die jetzige Bewegung der Geister in Deutschland klüglich akzeptiert und über sich selbst hinausgeschmeichelt wird, — das begreift man nur, wenn man sich überhaupt überzeugt hat, wie wenig ruhige Einsicht und Besonnenheit in diesem Enthusiasmus ist. Ich muß es, so auffallend es scheinen mag, auch hier wiederholen, daß eine solche Subjektivität, welche bei aller leidenschaftlichen Beziehung auf das Leben und die Wirklichkeit doch eigentlich noch im Leeren und Unbestimmten verweilt, gerade da am

meisten der echten Poesie sich nähert, wo sie ihre praktischen Ideen einmal ganz in die Schanze schlägt und sich in rein menschlicher Empfindung allgemeiner Art ergeht oder der heiteren Verflüchtigung aller Zwecke im freien Jugendgenuß hingibt, wie in dem lustigen, ganz singbaren Champagnerlied (11).

Nun habe ich aber von dem bedeutendsten Teile dieser Sammlung absichtlich noch gar nicht gesprochen. Ich meine den satirischen und komme hiemit auf den Anfang dieser Bemerkungen zurück. Herwegh hat eine Erfahrung sehr bitterer Art gemacht, nicht ohne Schuld, und gerade deswegen um so bitterer. Die Bitterkeit hat ihm die kurze scharfe Klinge der Satire in die Hand gegeben, und wie er nun unter die Naturen gehört, welche im Zorn poetisch werden, im Zorn gegen bestimmte Personen, Verhältnisse, so hat er sich eben in das Gebiet geworfen, welches ich schon in der Kritik der ersten Sammlung als dasjenige angab, worin diese pathetische politische Dichtung allein dem konkreten Charakter wahrer Poesie sich nähern kann; nähern, — denn echte, freie Poesie ist auch dies noch nicht, aber es ist Körper, obwohl negativ behandelter Körper, es ist Bestimmtheit und Inhalt da. Nicht direktes, negatives Pathos ist Satire; die echte Satire ist Ironie, sie läßt ihren Gegenstand scheinbar gelten und vernichtet ihn, indem sie ihn werden läßt. Das Gedicht am Schlusse: „Auch dies gehört dem König“, hat außer der witzigen Bitterkeit der Überschrift gar keinen poetischen Wert. Herwegh sucht im Eingange die Blindheit, womit er sich fangen ließ, durch eine verzeihliche Täuschung zu entschuldigen. Allein wer, der wahre, männliche politische Gesinnung hat, konnte sich dieser Täuschung hingeben! Konnte von dieser Persönlichkeit das Heil erwarten! Wer auch nur einen Augenblick! Um so voller nimmt er nun den Mund im Zorn; er mag es machen, so arg er will, mir tut's nicht leid für den Gegenstand, oder ja, es tut mir leid, aber in einem andern Sinne, als Gegner meinen werden; diese Art von Zorn, von Deklamation in Terzinen w i r k t nicht, beißt nicht, juckt nicht, hier will es die unendliche, die vernichtende Kraft der Lächerlichkeit. An einzelnen guten Wendungen, schönen Stellen fehlt es nicht, wie:

> Kommen m u ß er jetzt, der Tag, auf Erden,
> Der freie Männer scheidet von Kosaken,

oder die sinnvolle Schlußterzine; aber dieses direkte Pathos ist und bleibt bei einem solchen Gegenstande ohne wahre Kraft. Zwei Gedichte von einer grimmigen Objektivität gehen diesem Schlußgedichte der Sammlung voraus: Vom armen Jakob und von der kranken Lise. Ich nenne sie gerade in diesem Zusammenhang um des letzteren willen. Es dreht dem Leser das Herz im Leibe herum; aber es ist einmal nicht Sache der Poesie, so unversöhnt gräßliche Wirkungen eines peinlichen Sarkasmus hervorzubringen. Es ist ganz gut, ganz recht, die furchtbaren Übel der Gesellschaft, die Jammerszenen des Pauperismus so schonungslos als nur immer möglich aufzudecken und mit allen Messern, welche der Gewalt der Rede zu Gebote stehen, in den Gemütern zu wühlen; aber nicht das Geschäft der Poesie ist dies, sondern der Beredsamkeit auf dem bekannten Grenzgebiete zwischen Poesie und Prosa. Soll die Poesie diesen Stoff je übernehmen, so kann dies nur Sache der objektiveren Gattungen sein, welche durch ihre umfassendere Natur einen herben pathologischen Eindruck im Verlaufe fortgehender Handlung in einen reineren und versöhnteren aufzulösen vermögen. Eugen Sue hat sich in seinen vielbesprochenen Mystères de Paris die Aufgabe gesetzt, die Übel unserer modernen Gesellschaft in ihren Höhen und Tiefen so grausam wie immer möglich aufzudecken. Nicht dies ist die poetische Schwäche seines Romans; im Gegenteil wohltuend, stark, wahr und groß ist dieses interessante Werk gerade durch diese haarscharfe Schneide der Wirklichkeit; nur gesund kann diese bittere Lebenskost unseren durch Romantik verweichlichten Gemütern sein. Belgier und Franzosen sind uns wie in der Malerei, so in der Poesie hierin vorausgeeilt, daß sie diesen packenden, schüttelnden Geist der Realität in ihre Kunst aufzunehmen verstanden; uns haben sie den unfruchtbaren Idealismus gelassen. Aber das ist der große Fehler des Eugen Sue, daß er, indem er doch die Ansprüche des Dichters macht, dabei ein rein pädagogisches, paränetisches Bewußtsein hat, von seinem pathologischen Stoffe, statt ihn in rein poetische Form zu verarbeiten, zu direkten Ermahnungen, Vorschlägen usw. übergeht und so aus der Poesie ganz herausfällt. Es versteht sich, daß nicht bloß diese Parabasen das Prosaische an seinem Werke sind, sondern daß, abgesehen von diesen Bestandteilen, die Behandlung zu schwer, materiell und abstrakt bleibt, weil er seine Aufgabe, die Aufgabe

der poetischen Verklärung dieses erdenschweren Stoffes nicht kennt, sondern nur instinktmäßig in vereinzelten, wirklich hochschönen Stellen erfüllt. Ganz ohne innere Einheit läuft neben dieser prosaischen Zweckmäßigkeit dann die Eitelkeit des Dichters her, der so leidenschaftlich wie immer ein Franzose nach poetischen Effekten, Rührungen, pikanten Kontrasten hascht. Man verzeiht ihm aber diese und hundert andere Sünden gegen die Grundgesetze der Kunst, selbst den groben Mißgriff, in Walter Scotts Art beschreibend zu malen, selbst die Abstraktheit seiner Charaktere gerne. Freilich leidet dieses Werk, auch abgesehen von allen ästhetischen Forderungen, noch an einem Grundmangel des Inhalts; in diesem Roman, dessen innerster Geist kommunistisch ist, waltet die gleich austeilende Gerechtigkeit in der zufälligen Form eines Monarchen, der das Elend in seinen Höhlen aufsucht, die Armen beglückt, die Verbrecher bestraft. Sue will andere, gerechtere Gesetze, und in seinem ganzen Roman dreht sich alles um eine Gerechtigkeit aus gesetzloser, subjektiver Willkür! Welche Verbindung republikanischer und legitimistischer Gesinnungen! Doch auch durch diesen Widerspruch wird die erschütternde, zeitgemäß brennend wirkende Kraft des Werkes nicht aufgehoben. Wir können jetzt keine ganze Poesie haben, so wünschen wir uns Glück, solche tief ins Fleisch gehende Schnitte auf einem zwischen Prosa und Poesie schwankenden Gebiete zu erleben*).

Anders ist es aber in der lyrischen Gattung; fällt ein lyrisches Gedicht durch einen nicht aufgelösten peinlichen Effekt aus der Poesie heraus, so findet es dafür kein Unterkommen in jener Mittelgattung, welche dem Roman, der ohnedies prosaische Bestandteile in sich aufzunehmen geneigt ist, eine noch immer ehrenwerte Stelle verbürgt. Es soll ein kleines, aber doch ein poetisches Ganzes für sich sein; unter vielen andern, die in ihrer Gesamtheit wieder ein größeres Ganzes, eine versöhnte dichterische Persönlichkeit, darstellen, mag es seine Stelle finden; aber eine solche Persönlichkeit, eine runde, ganze, stellen Herweghs Gedichte in ihrer Monotonie nicht dar. Ungleich schöner ist das erste der genannten zwei Gedichte: der arme Jakob (173), und zwar gerade dadurch, daß es, obgleich auch im bitteren Gefühle über die ungleiche Austeilung des Besitzes in unserer Gesellschaft gedichtet, doch milder, wehmütiger ist. Man soll dem ver-

*) Vgl. unten S. 148—164. A. d. H.

gessenen Armen, der im dürftigen Sarge hinausgeführt wird, den Bettelstab als Ehrendegen auf die Bahre legen.

Die Heller, die man in den Sand
Ihm warf aus schimmernden Karossen,
Sind alles, was vom Vaterland
Der arme Mann genossen.

Just die vom Himmel ihm geprahlt,
Sah'n diese Erde zwiefach gerne.
So wird die Schuld ans Volk bezahlt
Mit Wechseln auf die Sterne.

Und der Schluß:

Schlaf wohl in deinem Sarkophag,
Drin sie dich ohne Hemd begraben:
Es wird kein Fürst am Jüngsten Tag
Noch reine Wäsche haben.

Wo es einem nun aber wirklich wohl und lustig um die Seele wird, das sind die rein satirischen Gedichte dieser Sammlung, d. h. diejenigen, worin eine ihrem Begriff widersprechende Wirklichkeit durch sich selbst in ihrem Widerspruch aufgezeigt und in das Licht der Lächerlichkeit gerückt wird: einer beißenden zwar, nicht jener freien, welche selbst den Unwillen über die Unangemessenheit des Gegenstandes und seiner Idee vergißt und in dem Gefühle der notwendigen Vermischung des Vollkommenen mit dem Unvollkommenen behaglich sich ergeht; aber auch die Lächerlichkeit, die einen scharfen Stachel des Unwillens in sich trägt, ist verglichen mit dem Pathos, das seinem Gegenstande abstrakt gegenübersteht und gegen ihn eifert, ohne ihn verändern zu können, eine poetische Befreiung, weil sie objektiver ist, indem sie den Gegenstand in seiner Bestimmtheit selbst auftreten und durch die Offenbarung seines innern Widerspruchs sich vernichten läßt. Besonders glücklich kam hier dem Dichter einmal eine Reminiszenz zustatten. Der Abfall des Franz Dingelstedt mußte billig seinen satirischen Stachel herausfordern. Hier aber brauchte er gar nichts zu tun, in seinem eigenen Namen nichts zu sagen, er durfte nur zwei Gedichte abdrucken, welche in heiterem Wechselgesang einst er und Dingelstedt in Paris verfaßt hatten

(Wohlgeboren und Hochwohlgeboren. Von zwei deutschen Dichtern in Paris. p. 54) und die eigentümliche Akkommodationsfähigkeit Dingelstedts hatte sich selbst besser persifliert als Herwegh, wenn er über und gegen sie etwas sagte, es je vermocht hätte. Nicht ebenso ohne subjektive Zutat, aber doch mit einer höchst glücklich produzierten Objektivität läßt er zwei andere Dichter, die sich königlichen Solds erfreuen, sich selbst darstellen. Herwegh beweist auch hier, daß er nie so sehr Dichter ist als in der Satire. Geibel und Freiligrath treten auf und belustigen uns durch ein höchst ergötzliches, auch in der Form, in dem raschen, bequemen Eingreifen der Rede und Gegenrede, und dem Flusse der Verse höchst gelungenes Duett (Duett der Pensionierten. p. 65). Ins Große, ins Erhabene schwingt sich der Gesang Freiligraths mit den Worten:

— Ja, willst du mich kennen?
Ja, ich bin es in der Tat,
Den Bediente Bruder nennen,
Bin der Sänger Freiligrath.

In der Antwort Geibels auf diese großen Worte sind die wunderbaren Reime: Narden — Ambra — Barden — Alhambra — Diego — Riego — Nero — Espartero — so schön an ihrem Platze, daß Herwegh sich billig an dieser Stelle hätte fragen dürfen, ob solche Arabesken, wenn sie komischen Zwecken so angemessen dienen, irgend einen Platz in seinen ernsten Gedichten finden durften. Rührend und schön singt dann Geibel u. a.

Ohne dich, den einzig Edeln,
Lernt' ich nie so trefflich wedeln,

und beide schließen in hohem Einklang:

.... Und verzehren dann in Frieden
Die Pension der Invaliden.

Diese Form der Satire ist besonders glücklich, weil sie dramatisch ist und der Dichter aus dem Eigenen gar nichts hinzugetan zu haben sich die Miene gibt. Anders verhält es sich mit dem satirischen Epigramme. Der Dichter ergreift eine bestimmte Erscheinung und schiebt sie mit einem schnellen Ruck in ein komisches Licht. Dies bewerkstelligt er durch die subjektive Kraft des Witzes, welche sich zu-

nächst willkürlich an eine zufällige Bestimmtheit des Gegenstandes, Klang eines Worts usw. halten kann und sich sogleich als eine aus dem Dichter kommende Zutat zu erkennen gibt. Aber der echte Witz benutzt dieses äußerlich anknüpfende Spiel nur als Mittel, um die Sache aus sich heraus und durch Aufdeckung ihres wahren Charakters lächerlich zu machen. Je schärfer der Witz, desto objektiver ist er gerade durch die Kraft und Schneide seiner Subjektivität. Herwegh hat diesen Witz; er hat dieser Sammlung eine reiche Zugabe von Xenien beigegeben, worin er seinen Beruf zu dieser Gattung vollkommen bewährt. Hier ist es nun vorzüglich, wo es sich bestätigt, daß diese Poesie sich in das Feld der bestimmten, stets einen Gegenstand aus der nächsten Wirklichkeit packenden Satire begeben mußte, wenn sie nicht endlich durch ihr tautologisches subjektives Pathos ermatten sollte, und ich will es nur sogleich sagen, daß ein Blatt, worin dies mit solcher Bestimmtheit vorausgesagt wurde, eines besseren Witzes wert gewesen wäre als des schlechten und hinkenden auf die Jahrbücher der Gegenwart (121). Es sind auch sonst einige stumpfe, unklare, schiefe Epigramme da, wie z. B. das auf Lenau (126), wo das Wortspiel mit: „schlagen“ gesucht und verzwickt ist und der Gegenstand überhaupt zu hoch gestellt wird; ebensowenig glücklich ist das Wortspiel mit dem Drachen (133), unklar schwebt zwischen einer doppelten Deutung die Xenie auf Uhland (125). Sonst aber bewegt sich der Dichter, links und rechts reichliche Salz- und Pfefferkörner ausschüttend, behend und schwungkräftig zwischen den Reihen moderner Erscheinungen hindurch; Zeitschriften, Dichter, Regenten, Minister, Zensur, Strafgesetzbücher, Dombau, Dekorationen, Kirche und Dogma, neuchristliche Kunst und Aufwärmung altheidnischer, Adel und Pfaffen: bunt durcheinander kommt alles an die Reihe, und die Gertenschläge pfeifen mit sicherem Hiebe rechts und links. Die Gesinnung erscheint straffer und bestimmter als in den pathetischen Gedichten. Vom Kölner Dombau spricht der Dichter jetzt ganz anders als oben: das Leben begehrt jetzt nicht Dome oder Pyramiden, sondern lebendig Brot; ein winziger Knirps stopft dem deutschen Riesen das Maul mit Steinen (106. 105). Wie die Wissenschaft in ihrem Kampfe gegen den kirchlichen Glauben mit der politischen Bewegung zusammenhängt, erkennt der Satiriker viel richtiger als der Enthusiast (Zwei Fliegen mit einer Klappe 109); er

stimmt mit dem Philosophen Ludwig Feuerbach, daß nicht jeder Wurm meinen müsse, es zum Schmetterling zu bringen (128). Auf die Pfaffen zwar war er auch als Pathetiker nicht gut zu sprechen, jetzt sagt er sehr gut: ob sie katholisch geschoren, ob protestantisch gescheitelt, gleichviel, immer gerät man den Gesellen ins Haar (135); Krummacher sind und bleiben sie alle (134). Durch die ganze Aussaat von Epigrammen geht ein Ton kräftigen, vernichtend schneidenden Zornes; bald überrascht mehr der Witz, bald treibt die Bitterkeit sympathetisch das Blut zum Herzen, bald erhebt der hinter der Verachtung ruhende Adel und Stolz, wie in dem Epigramme Entpuppung (98), worin der Dichter so schöne Worte auf die bedenkliche Anrede: „Deserteur" erwidert. Wir begeben uns des müßigen Geschäfts, die schärfsten dieser Xenien, die überall schnell gewirkt und gezündet haben, hier abzuschreiben; nur mit einem Worte braucht gesagt zu werden, daß wer Epigramme schreibt, wie „Metternich" (— es wäre übrigens wirksamer, wenn der Name nicht auf der Überschrift stände, denn der Witz ist so wahr und treffend, daß nur ein Blinder nicht erraten könnte, wer gemeint ist —), „Der Zensor" (99), „Andere Zeiten, andre Sitten" (108), „Antigone in Spree-Athen" (149), „Der Kunstprotektor" (145), seinen Beruf, in die träge Masse der Zeit eine kräftige Hefe zu werfen, glänzend beurkundet hat. Hinzusetzen aber müssen wir noch, daß Herwegh auch einzelne Proben des Epigramms in antikem Sinne gegeben hat, das nicht eine witzige, satirische Spitze notwendig sucht, sondern auf einen schönen oder großen Gegenstand einen edlen, schön gesagten Gedanken wie eine einfache Überschrift setzt. So das Epigramm auf Platen (127), das Beste, was vielleicht je über diesen Dichter gesagt worden ist.

Mag es dem Dichter gelingen, sein Geschoß recht bald und oft mit solchen Kartätschen zu laden. Ich möchte aber zum Schluß noch einen frommen Wunsch aussprechen. Besitzt unsere Zeit ein großes komisches Genie — ich weiß es nicht, Herwegh ist keines —, so möchte ich einige tüchtige aristophanische Komödien auf die in der Verwesung begriffenen Teile unserer jetzigen öffentlichen Zustände erleben. Es ist freilich ein frommer Wunsch; unsere Theater sind Hoftheater, unsere ganze Gesetzgebung ist gegen jede Möglichkeit eines Aristophanes verschworen; ein Aristophanes setzt Vorgänger, ein schon vorhandenes Leben politischer Komödie voraus, davon

kann aber jetzt keine Rede sein. Kommt Zeit, kommt Rat; aber schön wäre es. Welche Narrenwelt hätte ein solcher Dichter mit seinem Zauberstab zu kommandieren! Nicht mehr jene zufälligen Narren, welche in den Engen des Privatlebens ausgebrütet werden; große Narren, geschichtliche Narren, Staatsnarren, historische Masken. Welche Komik wäre in ihrem Schicksal zu entfalten! Eine große Komik mit einem tragischen Zuge, denn nicht als kleinlich und gering dürften die Geschlechter dargestellt werden, welche die Träger einer aussterbenden Ordnung der Dinge sind, sondern einst hatten sie Notwendigkeit und sie werden, bis der Tag kommt, wo sie als Narren über die Bretter gehen, nicht ohne Größe um ihre Existenz gekämpft haben. Wir haben in der gesamten modernen Poesie die wahre Komödie nicht gehabt; seit die sogenannte alte Komödie der Griechen in die neuere übergieng, ist sie nicht wieder dagewesen. Shakespeare, der Vater des neuen Dramas, warf sich in der Komödie sogleich in das Privatleben. Sie ist seither aus diesem engen Kreise nicht herausgekommen, ebenso wie sich die Malerei aus dem Genre und der Landschaft noch nicht oder nur vereinzelt zum großen Geschichtsbilde erhoben hat. Die Franzosen haben Lustspiele politischen Stoffs, aber dieser wird hier so behandelt, daß vielmehr das Politische in das Privatgebiet hinübergespielt und große Staatsbegebenheiten aus kleinen Intrigen erklärt werden, wie im verre d'eau. Es versteht sich, daß dies nicht große politische Komik ist: hier müssen die Vorurteile und Sünden auf dem politischen Boden selbst ergriffen, festgehalten, als ein kolossaler Wahnsinn hingestellt und aus sich heraus vernichtet, in ihr komisches Schicksal hineingestürzt werden. Shakespeares Shylock ist eine Gestalt, die ich anführen kann, um zu sagen, was ich hier meine: ein ganzes Volk in seinem Charakter, Schicksal wird hier einer großartigen, grausamen Komik mit mächtigen Pinselstrichen im großen Styl unterworfen. Shakespeare hätte die Gewalt wohl gehabt, eine große politische Komödie zu schreiben. Allein die Zeit war nicht reif. Es gehört dazu, daß die politische Idee in der öffentlichen Bildung erwacht sei, hervorgegangen aus der Auflösung des *zufälligen* Staates, welches der feudale war, der dem jetzigen, zwar verständig registrierten, immer noch zugrunde liegt.

(Kritische Gänge 1844, II, S. 316 ff.)

# Noch ein Wort darüber, warum ich von der jetzigen Poesie nichts halte*).

Ich befinde mich in einiger Verlegenheit darüber, wie ich auf einen Angriff antworten soll, der im Januarhefte dieser Jahrbücher gegen eine Äußerung von mir ausgesprochen worden ist. Antworten nämlich möchte ich allerdings, denn der Angriff kommt von einem Manne, dem ich mich geistig befreundet weiß, von Ad. Stahr. Aber er greift mich an und sagt dasselbe wie ich: das ist meine Verlegenheit. Ich hatte nämlich in meinem Aufsatze über Shakespeare (Literar-Historisches Taschenbuch von Prutz 1844) gesagt, unsere jetzige Poesie tauge nichts, die Zukunft werde, wenn einst zur Tat geworden, was jetzt noch gebunden zuckt, wenn zur Naivität zurückgekehrt, was jetzt Reflexion ist, wenn dann eine verjüngte Poesie die lebendigen großen Stoffe besingen werde, auf alles, was jetzt unsere Dichter aus sich herauspressen, mit einem gerührten und mitleidigen Lächeln zurücksehen. Hierauf entgegnet mir nun Herr Stahr, unsere Poesie sei zwar nicht erklecklich, aber unsere Prosa von großer Bedeutung, — und darauf weiß ich nicht, was ich sagen soll, weil ich das nämliche meinte. Herr Stahr wird freilich sagen, er habe nicht dies, sondern etwas anderes behauptet, und ich muß zuerst beweisen, daß er es allerdings behauptet hat.

Zuerst vergleicht Herr Stahr unsere jetzige Literatur mit der französischen vor der Revolution, welche durch einen Montesquieu, Rousseau, Voltaire das große Wort fand, worin sie nicht nur die Gegenwart darstellte, sondern in ihr die Zukunft präformierte, das Wort, das die ganze alte Bourbonenzeit zerschmetterte und Napoleon die Welt zu Füßen legte. Sind nicht, sagt er, jetzt noch Voltaires Werke die Werkstatt, in welcher das junge Frankreich und das junge Hegeltum seine gefährlichsten Waffen sich schleifen läßt, obgleich mit allem kritischen Rechte der große Lessing seinen dramatischen Lorbeerkranz zerpflückt hat? Daß nun dies eine Literatur voll großer, welt-

*) Zur Entgegnung auf eine Äußerung von Herrn A. Stahr.

bezwingender Gedanken war, aber an die Forderungen der Poesie gehalten eine stoffartige, verkennt Herr Stahr keineswegs, er nennt selbst jene Zeit eine reflektierende Gedankenzeit. Die Vergleichung derselben mit unserer Zeit und Literatur ist zwar nicht durchgeführt; ich will annehmen, daß diese ebenso fruchtbar an großen Ideen sei, will davon absehen, daß Herr Stahr selbst diesen Ideen die Originalität abspricht, indem er sie auf jene großen Franzosen als ihre Quelle zurückführt, ich bin es überzeugt, unsere Literatur ist ein mit den reichsten Keimen geschwängerter Boden; aber dies ist immer noch keine Poesie. Über diesen Punkt nun geht Herr Stahr mit ein paar Worten weg: „Man werfe uns nicht ein, daß wir hier die künstlerische und poetische Seite absichtlich vergessen. Denn die Literatur ist ein vollständiger Organismus, ein gegliederter Leib, bei dem es sich von selbst versteht, daß er auch seine Augen, die Augen der Poesie, im Kopfe hat." Das heißt doch ein wenig gar zu leicht über den Hauptpunkt hinwegsetzen. Es ist wahr, es gibt immer auch eine Poesie, wo es eine Prosa gibt, so gewiß als ein Leib auch seine Augen hat. Wie aber, wenn die Säfte dieses Leibs in einer solchen gärenden Krise sich befinden, daß dieser Zustand sich in den Augen als ein bald niedergeschlagener, bald verstörter und irrer Blick aussprechen muß? Habe ich denn geleugnet, daß wir eine Poesie haben, habe ich nicht vielmehr nur gesagt, daß sie als Poesie nichts tauge? Oder sollte ich wohl verkennen, daß im weiteren Sinne die prosaische und die halbpoetische Literatur einer Zeit auch zur Poesie zu rechnen ist? Aber dies steht auf einem anderen Blättchen; das Blättchen, auf dem ich schrieb, handelte von der eigentlichen Poesie, wo nicht Fruchtbarkeit an stoffartigen, zur Fülle der Form noch nicht umgestalteten Gedanken, sondern wirkliche Umwandlung des Gedankenstoffes in Tatsachen und dieser Tatsachen in Poesie zu fordern war. Fällt der Unterschied zwischen Prosa und Poesie deswegen völlig weg, weil in weiterem Sinne beide in der Gesamtmasse der Literatur zu begreifen sind? Die reiche Gedankenwelt unserer Gegenwart drängt und ringt nach allen Seiten zu einer Umwälzung der Wirklichkeit hin; je mehr Geist, je mehr Tiefe und Kraft sie in diesem Sinne hat, gerade um so mehr widerstrebt sie der unmittelbaren Umbildung in eigentliche Poesie, denn sie ist pathologisch, sie ist Stimmung der Unzufriedenheit, Reflexion mit Blitzen zürnender

Ungeduld vermischt, Kritik, Zersetzung, Ahnung, Prophezeiung, aber immer keine Poesie.

Herr Stahr spricht nun von den großen historischen Bewegungen, welche zwischen dem Abschluß unserer letzten großen Epoche der Poesie, zwischen Goethe und Schiller, und zwischen der Gegenwart liegen: von den Donnern der Juli-Revolution, von dem Kampf der Hellenen gegen ihre Kerkermeister, dem Trauerspiel in Polen, dem Aufstande der Belgier, den Bewegungen des deutschen Konstitutionalismus, der blutroten Sündflut des spanischen Bürgerkriegs, den Pariser Emeuten, dem ungeheuren Gegendruck der Presse gegen ihre Beschränkung. Das sind lauter Bewegungen, welche einen Blinden überzeugen müssen, daß wir auf unterhöhltem Boden stehen, es sind Bewegungen, aus denen hervorgeht, daß unsere Poesie nimmermehr in den vier Wänden des Familienlebens sich einsperren, in Wäldern und Wiesen spazieren gehen, auf die Beschäftigung mit den subjektiven Bildungskämpfen der Persönlichkeit sich einschränken kann. Diese Zeit ist vorbei, das ist sicher. Aber ist darum die Zeit schon da, wo für die Poesie auch nur einige Hoffnung vorhanden ist, diese großen neuen Stoffe mit freiem Auge zu erfassen, mit freier Hand zu gestalten? Ich sage: Nein! Nein! und zehnmal: Nein! Gar keine Rede kann davon sein, gar keine Möglichkeit ist da. Deswegen nicht, weil das lauter unreife Durchbrüche sind, die noch kein Ganzes bilden; deswegen nicht, weil wir alle Hände vollauf zu tun haben, dieses Ganze praktisch herbeizuführen, und kein Mensch Zeit, Ruhe, Unbefangenheit hat, um das halbfertige, unreife Werk zu besingen; deswegen nicht, weil einer solchen Zeit alle zum Dichten wesentliche Naivität mangelt; deswegen nicht, weil alle Formen der Wirklichkeit bis hinaus auf unsere Tracht jeder Poesie widerstreben. Herr Stahr spricht nun allerdings von den Umwandlungen, welche diese veränderte Weltlage in der Poesie bereits hervorgebracht hat; wie die Novellistik den Wanderstab ergriff und auf Reisen gieng, die Lyrik Wiesen und Hain des mondbeglänzten Dörfchens verließ, statt Gelbveigelein und Rosmarin die Taten der Männer in Hellas Felsschluchten und Meeresbuchten besang, die Schläfe der sterbenden Fechter auf Polens Schneegefilden kränzte, bis sie aus der verzweifelten Gegenwart sich zur wilden Herausforderung der Zukunft in fanatischer Rhetorik steigerte und „— teilweise umschlug"; wie

der Roman einen ähnlichen Gang gieng, weil die Zeit jeden, selbst die letzten Romantiker, wie Immermann und Mosen, mit fortriß; wie endlich auch das Drama nicht zurückblieb, sondern den sozialen und politischen Bewegungen der Zeit Ausdruck und Gestaltung verlieh. Dies alles klingt nun so im allgemeinen ganz gut und schön; daß die Poesie zwischen den Bewegungen unserer Zeit nicht erlöschen konnte, und wenn sie einmal fortbestand, sie auch in sich aufnehmen mußte, das bezweifelt kein Mensch. Aber das ist die Frage, ob die Unreifheit, ob der Drang und die Verstimmung dieser Bewegungen, die es noch zu keiner Gestalt der Wirklichkeit gebracht haben, einen gesunden, einen spezifisch schönen Ausdruck in der Poesie finden konnte. Wenn ich auf diese Frage aus vollem Herzen mein: Nein! wiederhole, so soll Herr Stahr mich widerlegen, indem er mir auch nur e i n einziges poetisches Ganzes aus unserer Zeit aufweist, sei es nun eine ungebrochene, in e i n e m Guß dastehende, nicht bloß in einzelnen Silberblicken, sondern in einer Welt schöner und großer Lieder ausgesprochene Persönlichkeit eines lyrischen Dichters, sei es ein Roman, den wir ein Kunstwerk nennen könnten, sei es ein Drama, das die Herzen bewältigte und im Sturme mit fortrisse: ein einziges poetisches Ganzes, das „Hunde vom Ofen lockt“, ein einziges poetisches Ganzes, w o r i n n i c h t e i n H a a r w ä r e. Ja, dies ist der rechte Ausdruck: es ist jetzt in allem ein Haar. Mein Gegner wird wohl verstehen, was ich damit meine. Eine Suppe kann dünn, kann zu dick, kann zu viel, zu wenig gesalzen, zu warm, zu kalt sein: das sind lauter Fehler dieser Suppe, welche die Suppe noch nicht völlig aufheben, das Subjekt Suppe noch nicht negieren. Ich schelte vielleicht, ich esse mit halbem Appetit, aber ich kann noch fortessen. Aus ist es mit der Suppe erst, wenn etwas daran ist, was schlechtweg gar nicht hineingehört, was mir dégoût macht. Ein solches Etwas ist ein Haar. Die Suppe mag nun gut, sie mag vortrefflich sein, aber ich finde ein Haar, und ich lasse sie stehen. Ich gehe mit Herrn Stahr hiemit feierlich die Wette ein: er soll mir aus unserer jetzigen Poesie eine Schüssel bringen, welche er will, ich will ihm ein Haar darin zeigen. Kann ich es nicht, so will ich ein Schelm sein und über unsere jetzige Poesie frech und vorlaut den Stab gebrochen haben. Was ist denn nun aber das Haar? Das Haar ist ein Bestandteil in einem Gedichte, der schlechtweg die wahre

poetische Stimmung aufhebt, indem er entweder der Reflektiertheit überhaupt, also der prosaischen Stimmung, oder der kranken Reflektiertheit, also der pathologischen, für die Poesie aber ebenfalls prosaischen, Stimmung angehört. Und nun komme mir mein (freundlicher und freundlich von mir verehrter) Gegner nur nicht mit der Schutzrede, womit er Seite 85 usw. seinem Schützling, unserer jetzigen Poesie, einen Schild vorzuhalten sucht: die Kritik solle nicht die erhabenen Gestalten eines Goethe, Schiller, Shakespeare zu Medusenhäuptern machen, mit denen sie der frisch aufstrebenden Dichtung der Gegenwart Blut und Leben versteine. Nicht das Unrecht fällt mir ein, den Maßstab von Goethes und Schillers vollendeten Werken an unsere Literatur zu halten; auch so billig wollen wir sein, daß wir nicht einmal den Maßstab ihrer Jugendwerke anwenden. Wohin müßte unsere jetzige Poesie stürzen, in welchen Abgrund sich verkriechen, wenn wir dem Frühlingshauch, den Fohlen-Mutwillen, den segenverkündenden Gewittersturzregen von Goethes Jugendliedern, vom Werther, vom Götz ihr vors Auge hielten! Da sind auch Mängel genug, Roheiten, Unsinn, Phantastereien, aber das Haar ist nicht darin; das Haar, das Haar, das seit der romantischen Schule in unsere Poesie hineingebacken ist, und das nicht früher herausgeht, als bis ein großer Brand die ganze Speise und den ganzen Boden, worin sie gewachsen ist, verzehrt und die Asche ihrer Verkohlung als fruchtbaren Dünger auf das gereinigte Land wirft. Nein, nur mit den Werken jener vorbereitenden Epoche, welche den großen Genien Bahn brach, welche noch in der Prosa hieng und keuchend, aber mit gesunder Brust bergan stieg, mit Klopstock, mit Wieland, Lessing, Herder, Voß, Bürger wollen wir unsere jetzigen Dichter vergleichen. Welche Vorteile haben sie vor jenen voraus, welche Durcharbeitung der Sprache, der Rhythmik, welche Aufhäufung eines unendlichen Bildervorrats und eines noch größeren Gedankendrangs! Aber wie schlecht bestehen sie neben jenen mit geringen Mitteln schwer arbeitenden Vorläufern der Zeit des Genius! Diese stehen auf prosaischer Basis, aber mächtig lüften sie die Brust, Morgenwinde spielen in ihren Locken; unsere Dichter dagegen sind jung, und sie wollen auch eine neue Jugend des Geistes, aber früher Gram hat ihre Züge verwettert, hinter ihnen liegt eine abgeblühte Jugendwelt der Poesie, vor ihnen die Hoffnungslosigkeit, eine neue

zu gründen, ehe der ganze Boden der Wirklichkeit reif ist und alles das, was jetzt unsere Zeit durchzuckt, verdaut und verarbeitet ist, um zu der Unbefangenheit zurückzukehren, ohne die keine Dichtung möglich ist; hoffend sind sie hoffnungslos, strebend verzweifeln sie, ihr Morgen ist Abend, Jünglinge sind Greise. Was ist es denn mit diesen Freiligrath, mit diesen Lenau, diesen Herwegh? Wie gemacht, wie selbstbeschauend eitel, wie innerlich krank und überlebt, und wenn von jugendlichem Zorne eingegeben, wie rhetorisch ist das alles! Wo sind denn die Romane, worin unser Zeitgeist poetische Gestalt gewonnen hätte? Immermann? Die Epigonen, Münchhausen? Da sollte das Haar nicht drin sein? Und zum guten Ende arbeitet er Tristan und Isolde um, voll einzelner herrlicher Stellen, aber die Liebesmystik des Mittelalters, taugt die in unsere Zeiten, ist das nicht besser schon dagewesen, lockt das auch nur den kleinsten Hund vom Ofen, bezwingt das die Welt und das Menschengeschick? Und das Drama? Wo, wo ist denn eines, das Herzen und Zeit mit fortriß? das wirkte und wirken konnte wie Minna von Barnhelm, Emilie Galotti, Nathan samt allen ihren Fehlern? Herr Stahr muß eine geheime Bibliothek haben, ich für meinen Teil weiß nichts, gar nichts, was neben einzelnen Lichtpunkten nicht zum Gähnen wäre. Den Dichtern jener vorbereitenden Zeit sieht man an: ein Genius ist in der Nähe, Propheten sind sie, ein Vorgefühl Goethes atmet durch ihre Werke. Wüßte ich etwas, irgend etwas in unserer Poesie, woraus mir dieser Frühlingsschauer, dieses Propyläengefühl entgegenwehte: ich zuerst würde in die Hände klatschen und jubeln, daß uns der Messias nahe sei, und dem Sterne nachziehen, der mich nach seiner Hütte führte. Reflektiertheit, habe ich gesagt, sei das Haar in unserer jetzigen Poesie; und in der Prosa, habe ich zugegeben, stecken mit dem einen Fuße auch noch die Vorläufer Goethes. Aber es ist ein Unterschied; die Prosa, worin diese stecken, ist ein ehrlicher, wohlweiser, hausbackener, vergnüglicher Rest von Lehrhaftigkeit, der in ihnen noch nicht ganz in Poesie aufgeht. Das ist aber nicht die Prosa der Reflektiertheit. Die Reflektiertheit weiß alles; sie weiß, daß Poesie nicht lehren soll, sie weiß, daß Poesie im reinen Elemente der Phantasie empfangen sein soll; sie weiß, wie es bei dem echten Dichten zugehen muß; sie weiß und weiß und über lauter Wissen kann sie nichts. Dumm müssen wir wieder werden, dann können wir wieder

dichten, das heißt, wohlgemerkt, wir müssen erst so gescheut geworden sein, daß wir wieder dumm sein dürfen ohne Gefahr; eine gescheute Dummheit muß es sein, eine Dummheit, welche den Sauerteig unseres jetzigen Verstands in sich aufgesogen hat, und weil dann dafür gesorgt ist, daß er nicht mehr verloren gehen kann, wieder pfeift, singt, jubelt und weint und stürmt und jugendlich frisch in den Saiten wühlt. O du köstliche Dummlichkeit in jenen Jugendwerken unserer Literatur, du süßer Irrtum, du ahnungsreiches Dunkel! Kehre uns zurück — nicht so wie damals; was dazwischenliegt, können und dürfen wir nicht vergessen; die Zeit hat uns zum Manne geschmiedet, wir müssen erst kämpfen, wollen, streiten, ehe wir wieder singen, und Taten der Männer wollen wir dann besingen; aber es gibt Naivität auf allen Stufen, das Reflektierteste, das Bewußteste wird in einer weiteren Entwicklungsform wieder Zustand, Tatsache, Leben, Substanz und Genuß der Substanz in süßer Blindheit. Und das sollte mein Gegner, ein einsichtsvoller, auf der Höhe unserer jetzigen Kunstphilosophie stehender Kritiker, nicht wissen, daß wir erst diese schöne Dummheit wieder haben müssen, ehe gesunde Bäume der Dichtung wachsen können? Freilich weiß er es und sagt es und sagt damit, was ich sage, und doch spricht er gegen mich! Er sagt: „— dazu kommt noch ein anderer Umstand, der einer aufstrebenden dramatischen Produktion ihr Geschäft und ihre Wirkung ungeheuer erschwert. Denn nicht genug, daß die alles durchdringende Reflexion in unserer Zeit überhaupt ein naives Produzieren unmöglich macht, so ist auch durch sie die K r i t i k zu einer Schärfe des Blicks und zu der Einsicht gesteigert worden, daß an ein reines und unbefangenes Aufnehmen eines Ganzen als Ganzen fast nirgends mehr zu denken ist. Sie, die zur Zeit, als Goethe seinen Götz dichtete, noch meilenweit hinter und unter der Produktion zurückblieb, tritt ihr jetzt dicht auf die Fersen, ja eilt ihr in geschäftiger Hast voraus, auf Tritt und Schritt sie hindernd und ihr zum Sprunge über den breiten Graben der Prosa weder Raum zum Anlauf diesseits, noch Platz zum Fußfassen jenseits gewährend. Dazu wird jener gerade zum Fördernis, was dieser, der Produktion, durch die Kritik zum Hindernis wird. Die Kritik hat die Muster einer vollendeten und durch das Drama völlig ausgestalteten Kulturepoche im Rücken" usw. Nun ja, das alles ist ja meine Meinung. „Die Re-

flexion macht ein naives Produzieren in unserer Zeit unmöglich." Ich suchte nun weiter, ob irgendwo der Gegner noch etwas darüber vorbringe, daß und wie etwa auch ein nicht naives Produzieren Poesie schaffen könne; denn das mußte er beweisen, wenn er mich angreifen wollte. Ich suchte und fand nichts. Er meint wohl so: es gibt eine Naivität vor der Reflektiertheit, diese können wir nicht mehr haben, wohl aber eine solche, welche durch die Reflektiertheit hindurchgegangen ist. Ganz richtig, es gibt eine Naivität auch nach der Reflektiertheit; aber in derselben gibt es keine, und daß wir jetzt im Sternbilde der Reflektiertheit stehen, das ist es ja eben, was Herr Stahr sagt genau so wie ich.

Auch mit dem Maßstabe Shakespeares soll man die werdende Poesie unserer Zeit nicht erschrecken, sagt Herr Stahr. Gewiß nicht! Aber er nimmt hier noch eine andere Wendung. Man soll nicht vergessen, sagt er, daß Shakespeare, wie groß er sein mag, über den Gehalt und das Pathos seiner Zeit nicht hinaus konnte, daß kein Dichter größer ist als seine Zeit; jene Zeit hatte die großmächtige Willkür des Individuums in seiner egoistischen, durch keine Hingebung an das Ideale gezügelten Leidenschaft voraus; dagegen hat unsere Zeit vor ihm voraus alle Ideale, welche die alte Welt belebt haben, die jedes Individuum zu einem ihnen gemäßen Dasein emporheben. Was das Individuum an konkretem Leben dadurch verliert und verlieren muß, das ist sein Ruhm, aber auch seine Schwäche, wie sie seine Stärke ist. Die Schuld eines tragischen Helden ist nicht mehr allein gerichtet gegen die maßgebende Gottheit in seiner Brust, sondern auch zugleich und hauptsächlich gegen das allgemeine soziale Ideal, dem alle in dieser Zeit mehr oder minder zum Dienste geeignet sind." Dies ist alles ganz richtig; es versteht sich, daß wir andere Stoffe für unser Drama brauchen, daß nicht mehr jener bärenhafte nordische Eigenwille, sondern die gebildete Persönlichkeit auch im Helden das tragische Steuer führen muß. Allein darum handelt es sich gar nicht, sondern darum, ob wir gemäß den Bedingungen unserer Zeit imstande sind, den unserer Bildung entsprechenden poetischen Stoff so ganz in poetische Form zu verwandeln wie ein Shakespeare; ob uns das spezifisch Poetische, das absolute Umbilden eines Gehaltes in Fleisch und Blut, diese Wandlung, dieses Schaffen möglich ist. Ich behaupte wieder: nein!

Ja ich sage: ein einziges Blatt gelesen im Shakespeare muß uns alle Versuche unserer jetzigen dramatischen Dichter entleiden, zerreibt sie völlig zu Null und Nichts: des Shakespeare samt allen ungeleugneten Roheiten, die ihm von dem Volksboden, worin er wuchs, wie Erde den Wurzeln einer Pflanze anhängen, samt allen ungeleugneten Geschraubtheiten, die ihm die Euphuistische Rhetorik des damaligen Modetons anhängte. Shakespeare hat Fehler, aber von dem Haare auch nirgends eine Spur. Und nun muß ich allerdings auch noch ein Wort vom Stoffe sagen. Die Organe der tragischen Handlung, wie unsere Zeit sie fordert, müssen allerdings gebildeter, von Ideen und Bewußtsein der sozialen Aufgabe der Zeit durchdrungener sein; aber früher, als bis eine Zeit kommt, wo in drangvollen Männerkämpfen diese Auflockerung der individuellen Härte sich wieder verfestet und die Gedankentiefe, die Universalität des modernen Menschen sich wieder mit der gesundrohen Beschränktheit des Helden vereinigt haben wird, wird dieser Stoff allerdings schon als Stoff der poetischen Behandlung widerstreben. Man sehe Schiller an, der noch in einer ungleich naiveren Zeit lebte als wir. Sein Wallenstein, der Held seines vollkommensten Dramas, ist viel zu sehr peripatetischer Philosoph; da erkennt man nicht wieder den groben, stierhalsigen, schnurrbärtigen kaiserlichen Generalissimus, dessen Bild uns die Skizze von Van Dyck und der treffliche alte Stich erhalten hat. Mächtig strebte Schiller aus dem weichen Elemente der subjektiven Empfindungskämpfe heraus, worin Goethe heimisch ist, trefflich gelang ihm die rohe Soldateska in Wallensteins Lager, aber der Held ist zu bewußt, zu ideal; und wir, die Kinder einer an lauter Bewußtheit krankenden Zeit, sollen uns von diesem wunden Flecke, dessen Schiller selbst sich so gut bewußt war, schon geheilt haben?

Ich halte es in diesem Punkte über jetzige Poesie ganz mit Gervinus. Ich fand in ihm ausgesprochen, was sich mir schon vorher, nur nicht so hell, nicht so begründet, als Überzeugung gebildet hatte. Ich unterschreibe es mit ganzer Seele, daß unsere Dichtung ihre Zeit gehabt hat, und setze nur, ebenfalls im Einklang mit Gervinus, hinzu, daß sie wieder ihre Zeit haben wird, aber noch lange nicht haben kann; ich unterschreibe es, daß, wenn nicht das deutsche Leben stillstehen soll, so müssen wir die Talente, die nun kein Ziel haben, auf die wirkliche Welt und den Staat locken, wo in neue

Materie neuer Geist zu gießen ist, ich unterschreibe mit ihm den Katechismus des Heißsporn Heinrich Percy:

> Dichten? ich wär' ein Kätzlein lieber und schrie Miau
> Als einer von den Versballadenkrämern.
> Ich hör' 'nen ehernen Leuchter lieber dreh'n
> Oder ein trocknes Rad die Achse kratzen;
> Das würde mir die Zähne gar nicht stumpfen,
> So sehr nicht als gezierte Poesie;
> 's ist wie der Paßgang eines steifen Gauls.

„Man habe den Mut, das Feld der Poesie eine Weile brach liegen zu lassen und den Grund unserer öffentlichen Verhältnisse, auf dem alles wurzelt, was ein Volk hervorbringen soll, neu zu bestellen und wenn es sein muß, umzuroden, und eine Dichtung wird dann möglich werden, die auch einem reifen Geiste Genüsse bieten wird."

Das klassische Werk selbst, aus welchem ich diese Stellen entnehme, ist ein Beweis, daß unsere poetische Literatur für unbestimmte Zeit abgeschlossen ist. Eine ästhetische Kritik und eine Literaturgeschichte, wie wir sie jetzt haben, ist nur möglich in einer Zeit, wo die Produktivität erloschen ist; nur wo die Poesie nicht Subjekt der Literatur ist, kann sie in solchem Grade Objekt werden. Wir wissen, was wir alle aus Gervinus gelernt haben: lernen wir auch von ihm, welche Resultate er aus einer geschichtlichen Entwicklung zieht, die er mit einem so enormen Eindringen und Verarbeiten eines ungeheuren Stoffes durchgeackert hat. Gervinus schenkt uns freilich keinen süßen Trank; nicht nur diese Lehren am Schlusse gehen bitter ein, sondern der ganze Mann ist eine herbe Natur voll Säure, und ich fürchte nicht im geringsten die Hochachtung, die dieser Mann verdient, zu verletzen, oder den Glauben an meine Überzeugung von der Wahrheit der obigen Schlußansicht zu schwächen, wenn ich bekenne, daß ich dem Urteile eines Freundes beitreten muß, der über ihn sagte: es ist die Art des Gervinus, das Richtige immer in der widerwärtigsten Manier und Laune zu sagen. Es ist in seinem Buche ein Ton, als liebe er seinen Stoff nicht recht; durch die fatale Äußerung in der Vorrede, er hätte ebensogut eine Geschichte der Päpste oder etwas anderes schreiben können, hat er sich die Abneigung eines Mannes zugezogen, dessen Liebe verscherzt zu haben ihm gewiß sehr

wehe täte, wenn ich ihn ihm nennen würde; es ist auch ein sehr unglücklicher Ausdruck des wahren Satzes, daß der Historiker über seinem Stoffe stehen soll. Aber Gervinus tut sich selbst unrecht; er liebt seinen Stoff und stellt sich immer an, als möge er ihn nur halb leiden; er ist warm und liebt es, kalt zu scheinen, sein Buch gleicht jenen chinesischen Eiskrapfen, woran man sich zuerst die Zähne verschlägt, bis man auf das in Eis gebackene saftige Fleisch kommt. Er mißhandelt die Sprache, schwer arbeitend, tiefwühlend arbeitet er dem Maulwurfe gleich unter der Erde fort, aber er wirft Hügel voll von gediegenen Goldkörnern auf. All diese Zähigkeit verzeiht man ihm aber ebenso wie den alten Klassikern die Schwierigkeiten ihrer Sprache; man rechnet sie — alle Schwierigkeiten der Fremdheit des Volks und der Zeit abgerechnet — zu ihrem Charakter. Gervinus ist ein Charakter, sein Buch ist Gesinnung. Wie jeder Charakter macht er sich im Sprechen erst seine Sprache, er hat gar keine fertige Münze, er prägt sein Gold erst im Momente des Ausgebens. Daher hat sein Wort bei aller Schwerfälligkeit jenes gedrungene Gewicht, jene saftige, sprichwortkräftige Bildlichkeit, welche nur der Sprache klassischer Menschen eigen ist. Wo es aber zum Schuß kommt, wo der mühsam aufgebeugte Scheiterhaufen des ungeheuren Stoffes Feuer fängt, da geht ihm die Seele auf, da kommen Silberadern, wie die Charakteristik des Volkslieds, Lessings. Gervinus ist ganz Historiker; er versteht keine Philosophie, aber er hat den Instinkt, die Witterung und den Tastsinn der Philosophie und bringt an allen Hauptknoten Sätze zutage, in welchen er ganz mit den geläufigen Entdeckungen der neueren Philosophie zusammentrifft, freilich ohne es zu wissen und mit der Naivität, daß er meint, etwas Neues zu sagen. Dies tut aber nichts, es ist vielmehr eben recht: denn schematisch haben wir jene Gedanken unserer Philosophen längst fertig, sollen sie aber in einem bestimmten Gebiete konkret angeschaut werden, so brauchen wir einen Mann, dem sie auf rein analytischem Wege zum ersten Male entstehen. Gervinus kann überhaupt die Philosophie nicht leiden und kommt dadurch in dasselbe Gedränge wie sein Meister Schlosser. Beide wollen das Freie, den kritischen Fortschritt auf allen Punkten. Nun wissen sie, daß die wahre Kritik nicht rein zerstören, sondern zerstörend schaffen soll; es ist ihnen aber unbekannt, wie eben die neue philosophische Kritik

eine metaphysische Grundlage hat, wodurch die Erhaltung des wahren Kernes von dem, was sie zerstört, verbürgt ist. Weil es ihnen unbekannt ist, so kommt ihnen immer wieder, man müsse das Positive doch stehen lassen, die Volksreligion doch immer schonen usw., und die schärferen Vertreter der Bewegung bekommen daher immer gelegentlich Seitenhiebe. Sie befinden sich hier in der Konfusion, aus welcher ohne Philosophie niemals ein Ausweg ist. Aber auch dies tut nichts; der Historiker darf und soll kein Philosoph sein. Das Beste der jetzigen Philosophie geht doch als roter Faden durch dieses Buch: es ist der Geist der Wirklichkeit, der alle Transzendenz bekämpft. Allemal, wo Geist der Gesundheit, der Objektivität, der männlichen Tüchtigkeit, des echten idealen Realismus ist, wo Lebenswahrheit aus dem altdeutschen Epos, wo Männlichkeit aus dem neuen Dichter spricht, da geht ihm das Herz auf, und den Wurm, der an aller Romantik, der alten und neuen, nagt, die Verflüchtigung des Lebensmarks in Transzendenz und Idealismus, hat noch niemand so streng, mitunter selbst ungerecht aufgedeckt wie Gervinus. Sittlichkeit, konkrete Sittlichkeit ist das A und O seiner Betrachtung; nicht als verließe er den ästhetischen Standpunkt, sondern er weiß, daß echte Poesie überall die Blume gesunden sittlichen Lebensgehaltes ist, den sie freilich in farbige, duftige Blätter verwandelt, der aber als ihr Honig in ihrem Kelche sitzt. Den Mittelpunkt unserer letzten poetischen Blüte, das Verhältnis zwischen Schiller und Goethe, hat noch kein Historiker so festgestellt wie Gervinus. Es ist die erste Kritik dieser Dichter, welche in unserer Literatur zum Vorschein kam. Er zuerst hat gezeigt, daß Goethe den weniger großen Stoff, die subjektiven Kämpfe der Persönlichkeit, voller in poetische Form umsetzt; Schiller den größeren Stoff, die politischen Kämpfe des handelnden Willens, unvollkommener, und stets mit einem Bruche der Abstraktion zur poetischen Gestaltung bringt. Dagegen ist die übrigens treffliche Charakteristik Jean Pauls ungenügend, wo es galt, den philosophischen Wahnsinn seiner bedeutendsten humoristischen Gestalten in seinem poetischen Werke zu zeigen; der Vorwurf, hier sei Philosophie statt Poesie, träfe hier nicht, denn wenn allerdings der Poet nicht als Philosoph sprechen soll, so ist dadurch keineswegs abgeschnitten, daß er pathologische Gestalten, in welchen philosophische Ideen trüb und zerrissen gären, am rechten Orte einführen darf.

Um aber solche Gestalten zu würdigen, muß man Philosophie verstehen, um Schoppe und Leibgeber zu fassen, muß man Fichte kennen; dann wird man über den höchst genial dargestellten Wahnsinn Schoppes nicht sagen: „Schoppe wird zuletzt wahnsinnig über das Fichtische Ich, was, ich weiß nicht, ob eine Satire auf diese Philosophie oder jenen Humor ist.“

An solchen Punkten hat Gervinus seine Grenze. Andere werden kommen und ihn an diesen schwachen Ecken ergänzen, aber im großen und ganzen wird man früher nicht über ihn hinaus können, als bis eine neue Zeit und Poesie der vergangenen Blüte-Epoche, die er betrachtend abschließt, eine neue Stelle wird angewiesen haben. Ich mag gerne glauben, daß unser poetischer Stamm noch einmal eine Blüte treiben wird; daß dann die hinter uns liegende klassische Zeit als subjektives Vorspiel einer größeren objektiven Poesie erscheinen wird. Aber dafür stehe ich ein: unsere jetzige Dichtung wird dann nicht als Frühlingssaat der neuen, sondern als abgefallene Samenkapsel der alten dastehen; so viel auch Geist der Zukunft, so viel Wille eines neuen Lebens in ihr sich ausschreit, es handelt sich in der Poesie immer um das spezifisch Poetische, um die Mitte, wo der Gehalt in der Form aufgeht, nicht in der technischen, denn diese ist jetzt nur zu sehr erleichtert — sondern in der innern poetischen Konzeption: in dieser aber sitzt jetzt überall — das Haar.

(Jahrbücher der Gegenwart, 1844, 2. Heft.)

# Zur Kritik der Mystères de Paris von Eugène Sue.

Der *reine Stoff* dieses Buches ist an sich gewiß mit einem zeitgemäßen, kräftigen Griffe aus der nächsten Wirklichkeit genommen. Ob ein solcher Stoff künstlerisch reine Behandlung überhaupt zuließ, geht uns hier, wo vom bloßen Stoffe die Rede ist, noch nichts an. Wir sind der Transzendenzen und der träumenden Subjektivität der Romantik müde; ein recht schneidender Wind, ein recht ätzendes Salzwasser tut uns gut auf unsere wunden Stellen. Die Franzosen haben wie kein Volk die Schneide, das Packende des Lebens in ihrer Literatur wie auch in ihrer Malerei, das kann niemand leugnen. Ein energischer Geist der Erfahrung, hineingreifend ins volle Leben, schonungslos wie er immer sein mag, kommt uns aus diesem Buche höchst wohltuend entgegen; sie soll nur recht wühlen in unseren Nerven, diese männliche Hand, es kann nichts schaden; wir wollen nur immer hören und erfahren, wie die Welt ist, welche scheußliche Übel unsere verdorbene gesellige Einrichtung in ihren Gedärmen ausbrütet. Gleich unerbittlich wird hier der Giftstoff in den unteren wie in den oberen Schichten der Gesellschaft aufgedeckt. Die Stiefkinder unserer Staaten, die schutzlosen Armen, die Verbrecher aus Armut, die Proletarier, *die Wilden der Bildung* in ihren Schandbaracken, ihren Hurenhäusern, ihren Schnaps- und Mordhöhlen predigen uns eine grause, eine fürchterliche Lehre; die Schoßkinder des Glücks, die Lieblinge der Geburt und des Zufalls, die Menschen, die reich sind und ihren Reichtum nicht erworben haben, vornehm ohne Verdienst, klopfen daneben lächelnd die Markbeiner des Volkes aus und saugen sich Gift, gärendes Drachengift, Arsenik der feinsten Verdorbenheit aus ihrem Überflusse.

Es kommt nun — immer noch abgesehen von den Gesetzen des Schönen und der Frage nach der ästhetischen Veredelungsfähigkeit eines so wüsten Stoffs — zunächst ganz prosaisch darauf an, ob der Schriftsteller, der ihn wählte, auch eine redliche Absicht bei seiner Wahl hatte; ob er nur überraschen, erschrecken, frappant unterhalten

wollte, oder ob er ein Gemüt hat, das, von der Entsetzlichkeit dieses Stoffs wahrhaft durchdrungen, eine ernste und große Wirkung im Auge hatte. Hiezu kommt sogleich die andere Frage, ob er Geist und Einsicht genug besaß, das Übel bis an seine Wurzel zu verfolgen und diese ebenso völlig wie die Giftpflanze selbst bloßzulegen. Die erste Frage ist weder ganz zu bejahen, noch ganz zu verneinen. Eugène Sue schreibt nicht ohne redliche Absicht, aber er ist auch nicht frei von französischer Eitelkeit und Effekthascherei. Seine wohlmeinenden Vorschläge zu Verbesserung des Armenwesens, der Gefängnisse, der Rechtspflege usw. hinken lahm hintendrein, nachdem seine gräßlichen Bilder ein wollüstiges Grausen hervorgerufen haben, welches zu bewirken dem Verfasser offenbar mehr, als er es weiß, Zweck an sich ist. Am reinsten ist herzvolle Teilnahme und wohltätige Wahrheit mit dem peinlichen Bilde der Erzählung in der unseligen Jugendgeschichte der Marienblume gemischt; dagegen der Schulmeister, die Eule, der Notar sättigen so mit Abscheu, daß man keine Lust und Kraft mehr hat, sich für rein menschliche Forschung nach den Übeln der Gesellschaft, aus deren Schoße solche Ungeheuer aufsteigen, zu interessieren. Die zweite Frage aber ist einfach zu verneinen. Der Verfasser meint, die großen Grundübel, die er enthüllt, lassen sich durch Flicken verbessern; er hat keine Ahnung, daß von allen den kranken Punkten, die er aufdeckt, eine direkte Linie zu der Idee einer großen organischen Umbildung des ganzen Staatslebens führt. Dieser Romandichter, der uns auf jedem Blatte predigt, welche Schutzlosigkeit, welche Trennung der Moral und des Gesetzes, welche Vernachlässigung der Volkserziehung in unseren Staaten herrscht, wie stiefmütterlich die Gesellschaft eine große Menschenklasse dem äußern und inneren Verderben preisgibt, wie die oberen und obersten Stände sich am Fette des Landes überfressen, während die armen Vergessenen der Hunger zum Verbrechen treibt: dieser Romandichter übergibt in demselben Gemälde einem fremden Fürsten die Rolle des Schicksals, der, zufällig gut, das Gute belohnt, das Böse bestraft und zu diesen Zwecken unendliche Summen verschleudert, woran wohl mancher Schweißtropfen seiner armen Gerolsteiner hängt. Er macht es wahrscheinlich wie der heilige C r i s p i n u s, der die Schuhe umsonst machte und das Leder dazu stahl. Er soll zu Hause bleiben, sein übriges Geld für sein Land verwenden

und, wenn er dessen gar soviel hat, Steuern nachlassen. Der Verfasser wird hier wirklich wahrhaft lächerlich; er beschreibt Übel, deren Ursachen alle auf den großen Rest von Zufälligkeit hinauslaufen, der im Mittelpunkte der modernen Staaten stehen geblieben ist, und ebendiese Zufälligkeit läßt er als oberstes Schicksal in derselben Beschreibung walten, und zwar so, daß diese waltende Kraft sowohl an sich eine zufällige ist, als auch die Form, in der sie waltet, nämlich eine grenzenlose Willkür. Das Äußerste dieser Willkür, wo sie zum entsetzlichsten Frevel wird, ist die Blendung des Schulmeisters durch den Fürsten Rudolf. Es braucht hier davon gar nicht die Rede zu sein, ob dieses unerträgliche Mittel jemals eine gerichtliche Form der Strafe werden dürfe, wie dies der Verfasser toller Weise im Ernste meint und vorschlägt; sondern davon, ob ein Einzelner, wie groß das Verbrechen auch sein mag, das er dadurch bestrafen will, jemals sich das Ungeheure anmaßen dürfe, einen solchen entsetzlichen Akt in der Rolle eines Richters, ja der Vorsehung selbst auszuüben. Was irgend die Alten unter ὕβρις und Frevel gegen alle Götter verstanden, ist in diesem heillosen Schritte vereinigt, und zwar doppelt unverzeihlich, da der Fürst, so wenig er es Wort hat, zugleich Privatrache übt. Um den Notar zu bestrafen, läßt er einen schönen Teufel von Weib, Cecilie, gegen ihn los, die er wegen Verbrechen gefangen hielt und nun zu diesem Gebrauche in Freiheit setzt und aus Deutschland beschreibt. Das heißt wieder ganz die Vorsehung spielen. So darf die Geschichte handeln, aber nicht der Einzelne.

So unrein ist des Verfassers Verhältnis zu seinem Stoffe; so wenig begreift er, was er übrigens mit zeitgemäßem Takte ergriffen hat, so grenzenlos widerspricht er sich selbst; Republikaner, Kommunist in der Gesamtstimmung, die seine Materie erregt, ist er Absolutist in seinen Grundsätzen; die ungleiche Austeilung des Vermögens, das unendliche Mißverhältnis zwischen Arbeit oder Arbeitsfähigkeit und Genuß benutzt er als Hebel eines ungeheuren Mitgefühls mit dem Volke, und dieses Mitgefühl tröstet er aus Budget und Apanagen.

Wir haben aber nur erst vom Stoffe gesprochen. Wie steht es mit der künstlerischen Behandlung dieses Stoffes? Ist ein solcher Stoff überhaupt einer ästhetischen Durchdringung, einer Erhebung in die

ideale Schönheit fähig? Wir bestreiten es, aber aus ganz anderen Gründen, als viele andere bestreiten werden. Nicht deswegen ist dieser Stoff einer Umbildung zur reinen Kunstform unfähig, weil er uns durch den Morast der unteren, verdorbenen Volksklassen, durch den Abschaum der verdorbenen Hauptstadt Frankreichs, durch den feinen Verwesungsgeruch im Parfüm der vornehmen Stände schleppt; ein Diamant strahlt im Dunkel, wo er nur den schwächsten Lichtstrahl einsaugen kann, um so schöner; verborgener Adel im Schmutz, Trümmer des Ehrgefühls im Verbrecher, gebundene Bildungsfähigkeit in der Roheit, unendliche Anlage in der Verwilderung: das ist schön und groß und des edelsten Pinsels wert. Die Franzosen, elastisch in aller Verdorbenheit, jugendlich in aller Liederlichkeit, aufopferungsfähig und todesmutig in aller Eitelkeit, wie sie selbst sind, haben sogar ein besonders Talent, diese Erscheinung darzustellen: eine ihrer schönsten Seiten. Der gamin de Paris, welche Mängel dieses Lustspiel sonst auch haben mag, ist gerade darin, gerade durch dies Aufzeigen des im Schmutz und Schutt unverlorenen menschlichen Adels trefflich und höchst lobenswert. Und um sogleich eine der schönsten Partien der Mystères mit gebührender Anerkennung herauszuheben: die tiefe Trauer der Marienblume in ihrer Schande, die Unschuld in der Schuld, das Kindergemüt in der gezwungenen Hure, die kunstlos wahre Sehnsucht nach der ländlichen Natur im Gestank des Bordells, die herzerschütternd rührenden Worte: „es muß etwas Schönes darum sein, ehrbar zu sein"; dies alles ist wahrhaft ideal, und nicht minder rein und lieblich die ganze Erscheinung der Lachtaube; wie sie sich mit einem Kusse durch das Gitter des Gefängnisses dem Geliebten verlobt, dies ist wieder einer jener Sonnenblicke in die Finsternis, deren sich der reinste Kolorist wahrlich nicht schämen darf. Auch im Schrecklichen entwickelt Eugène Sue eine wahre poetische Kraft. Wie er durchgängig diesen Hebel mißbraucht hat, davon rede ich hier noch nicht; das Gräßliche ist erlaubt, wo es sparsam und bloß am gehörigen Orte durchbricht; die Griechen selbst, der große Shakespeare gehen ihm keineswegs aus dem Wege; der Stoff dieses Romans brachte es notwendig mit sich. Es finden sich einige Stellen Shakespearischer Wahrheit und Gewalt im Gräßlichen; die Schauderszene z. B., wie der Schulmeister die Nachteule im Keller wie einen Fisch an den Wänden abschlägt und

rasend mit der schlotternden Leiche umherfährt, ist groß im Schrecklichen; wie das Karnevalgesindel die Bacchanalien einer wilden Nacht durch eine Galoppade nach dem Richtplatze beschließt, wo eben Mutter und Schwester eines der Tänzer zur Guillotine geführt werden, ist um nichts peinlicher, als der ganze Gegenstand des Buches es fordert, und bietet uns einen jener entsetzlichen Kontraste dar, die dem Auge nicht erspart werden können, welches in das Menschenleben blicken will. Allein solche einzelne Blitze der Schönheit, erscheine sie nun als Grazie oder als Meduse, sind noch keine künstlerische Durchbildung des ganzen Stoffs, und wenn von dieser die Rede ist, so müssen wir allerdings zum voraus die Frage, ob er einer solchen überhaupt fähig war, verneinen. Wir verlangen, wenn von einer wahrhaft ästhetischen Durchführung die Rede sein soll, ein Bild, welches einen Prozeß der Bewegung in sich darstellt, einer Bewegung, welche durch Schauer und Elend zu einem versöhnenden Schlusse führt. Dieser Schluß mußte bei dem vorliegenden Stoffe darin bestehen, daß sich eine Aussicht auf die Hebung aller jener entsetzlichen Übel der Gesellschaft in ihrer Wurzel, auf eine Umänderung im Organismus der Gesellschaft eröffnete. Eine solche Aussicht ist in der Geschichte und Wirklichkeit selbst noch nicht gegeben: woher soll sie die Poesie nehmen? Durch subjektive Einfälle, wie man da und dort ändern könne, ist hier nicht geholfen. Solche Einfälle sind Einfälle, sie halten sich an einzelne Punkte, und sie sind unpoetisch, weil wahre Poesie nur die Blume der Wirklichkeit selbst ist. Hier müßte die Wirklichkeit, die Geschichte selbst schon gehandelt haben; dann könnte der Dichter alle einzelnen Bäche seines Schaudergemäldes in einen Strom anschwellen lassen, der am Ende seinen Damm durchbricht und in ein offenes lachendes Tal der Zukunft sich ergießt. Wie es aber jetzt noch steht, kennen wir zwar die Übel unserer Zeit, jedoch ihre Lösung noch nicht. An die Stelle dieser immanenten Bewegung zu einem versöhnenden Ziele, die den ganzen Stoff in Fluß setzen sollte, tritt daher bei dem Verfasser zweierlei: jene Vorschläge zur Abhilfe, Stellen ganz prosaischer Art, welche mit Aufgebung aller Poesie dem Stoffe rein äußerlich angehängt sind, sodann, dem Stoffe selbst einverleibt, einzelne Akte willkürlicher Abhilfe durch seinen Deus ex machina, den Fürsten Rudolf, aus welchen für das Ganze der hier ge-

schilderten Übel auch nicht ein Tröpfchen Hoffnung und Labung fließt. Da nun auf diese Weise die heilenden Kräfte nicht dem Stoffe selbst eingeimpft sind, sondern teils ganz unorganisch neben der Handlung in didaktischer Form sich Sprache geben, teils, sofern der Verfasser allerdings versucht hat, sie in den Stoff selbst als Handlung einzuführen, durchaus keinen Charakter der Notwendigkeit und Allgemeinheit tragen, so fallen sie aus der ganzen Darstellung heraus, der Stoff bleibt in roher Selbständigkeit daneben liegen und wirkt für sich, wirkt stoffartig, wirkt rein pathologisch. Wer daher irgend dieses Buch nicht mit der Befähigung zu kritischer Prüfung liest, wer ein Buch liest, um zu genießen, der wird es ohne alle Erhebung und Versöhnung mit einem wüsten Kopfe, einem leeren Herzen, einer trüb aufgewühlten Phantasie aus der Hand legen. Es wird ihn in jene Wirbel einer stumpfen Spannung, einer matten Aufstachlung, eines dumpfen Rausches hineinreißen, deren Ende eine Abspannung gleich derjenigen ist, welche auf eine Nacht wollüstiger und häßlicher Träume folgt; eine Zerrüttung der Nerven, wie maßlose Befriedigung des Geschlechtstriebs sie nach sich führt; bleich, mit Tränen im stieren Auge, aufgeregt und matt zugleich, mit verwüstetem Gehirne, übersatt und hungrig wird er forttaumeln. Diese Wirkungen sucht, man weiß es zur Genüge, die moderne französische Poesie; nach solchen Genüssen lechzt das moderne Publikum, nicht nur das deutsche, ebenso das englische, russische, italienische, und die Franzosen werden solange die Mode, die Gesellschaft, die Literatur beherrschen, als das jetzige Moderne, das Pikante nämlich, nicht durch einen großen Akt der Geschichte einer anderen Bildungsform gewichen sein wird, denn die Franzosen sind einmal die Nation, welche dieses spezifisch Moderne vor allen andern zu ersinnen versteht.

Wir haben aber noch nicht gesagt, warum denn der Stoff dieses Buchs, roh, für sich wirkend, wie dies aus den genannten Gründen der Fall ist, gerade eine so häßliche Art von Wirkung hervorbringen muß. Zunächst versteht sich, daß ein solcher Stoff, wenn nicht eine überwiegende Kraft geistiger Reinigung ihn mit fester Künstlerhand zur Idealität umbildet, in der besonderen Form des Gräßlichen, des geistlos Spannenden, des wüst Hetzenden wirken muß. Natürlich geschieht dies aber nicht ohne ein Zutun des Künstlers. Diesem

sind nun, weil er die reinen Kräfte der Phantasie nicht organisch auf seinen Stoff einwirken läßt, nur die unreinen übrig, die trügenden Masken wahrer poetischer Tugenden, die Afterbilder des Schönen. Mit diesen wüsten Geistern, aus dem Schoße einer unechten Schwester der Phantasie geboren, wirft er sich auf seinen Stoff und stellt seine wilde Jagd an, welche hinter dem Leser herfegt, daß ihm endlich der Schaum vor dem Munde steht.

Der erste dieser unreinen Geister heißt: atomistische, unorganische Komposition. Der Verfasser hat zuerst seinen Stoff unnatürlich überfruchtet und dann die überquellende Masse, die sich einem höheren Rhythmus freilich nicht fügen konnte, rein formalistisch redigiert an dem Faden des Parallelismus, einer gewissen abstrakten Symmetrie, vorzüglich aber des blinden Zufalls, der auf sein Kommando jeden Moment bereit steht, die verlorene Person wieder aufzufinden, dunkle Labyrinthe durch unwahrscheinliche Plötzlichkeiten aufzuhellen, im Momente der höchsten Not die untersinkenden Schwimmer am Schopf zu fassen. Sein Buch ist durch diese fabelhafte Herrschaft des Zufalls recht ein Roman im alten Sinn, ein Roman, wie sie der sinnreiche Junker von der Mancha studierte, wie sie Herr Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen oder der ehrsame Spieß und Cramer schrieb; ein Roman, was man darunter versteht, wenn man die Jugend davor warnt, ein hirnverbrennender Roman. In diesem Irrgarten des Zufalls weiß der Dichter seinen Leser, dem jeden Augenblick in der Konfusion der Massen die Geduld ausgehen würde, durch wohlangebrachte, äußerst absichtlich angelegte Mittel der Spannung zu fesseln. Er läßt ihn im Momente einer fürchterlichen Krise stehen, und soll er den Ausgang erfahren, so muß er erst sich ein Stück einer neuen Episode gefallen lassen, welche wieder im Momente vor der Katastrophe abgebrochen wird usw. Marienblume wird vom Schulmeister und von der Eule geraubt, diese sagt noch: ich habe mein Vitriolöl bei mir, ich werde es ihr in ihr Lärvchen gießen — hier bricht die Erzählung ab, und wir können hübsch warten. Dies sind ganz unreine, völlig unkünstlerische Mittel, sind ganz gemeine Romankniffe. Durch dieses verworrene Geflechte zieht sich nun als Faden der Einheit das Schicksal der unglücklichen Fürstentochter; wie wenig dessen Abschluß geeignet ist, das Gemüt zu versöhnen, davon nachher.

Die Charaktere, welche sich auf diesem Boden bewegen, sind in hohem Grade abstrakt und ermangeln der inneren Individualität. Sie zerfallen in abstrakt böse, abstrakt gute und abstrakt gemischte. Die abstrakt bösen sind zum Teile solche, deren Bosheit als eine tatsächliche Frucht des verdorbenen Bodens anzusehen ist, aus welchem sie hervorgegangen sind: hier ist die Zeichnung ungeheurer, ans Außermenschliche grenzender Bosheit ebenso zu verteidigen, wie in Shakespeares Heinrich VI. und Richard III. durch die allgemeine Verwilderung eines langen Bürgerkriegs, wodurch das Böse in einzelnen Individuen sich wie eine Naturgewalt ansammelt. Allein es ist ein Unterschied; hier, in Shakespeare ist Großheit, hier tritt auch das Böse heroisch auf, es ist Krieg, Krieg um eine Krone. Dort bei Eugène Sue ist nicht solche heroische, sondern im engeren Sinne soziale Verwilderung das Element, woraus nicht großartige Verbrecher, sondern niedrige Malefikanten, Objekte der Polizei, auftauchen. Durch die heroische Kraft gibt sich das Böse bei Shakespeare eine so volle sinnliche Basis, daß es trotz seinem dämonischen Charakter schlagende Wahrheit und Realität behält; bei Eugène Sue dagegen erscheint es so ausgesaugt, daß es larvenartig wird. Aber auch die äußerste Bosheit ist bei Shakespeare noch streng individuell, Richard III. lebt und atmet und ist nur sich selbst gleich. Diese polizeilichen Bösewichter dagegen erinnern zu sehr an Auszüge aus Polizeiregistraturen, um nicht, trotz allem Streben nach Naturwahrheit, schattenhaft zu erscheinen. Die Eule, die Familie Martial auf der Insel des Aussuchers, der Schulmeister, der zwar aus gebildetem Stande kommt, aber seine besten Studien im Bagno und in der City gemacht hat, gehören zu diesen Larven. Die Eule ist so ganz abstrakt bös, daß hier aller menschliche Boden verlassen ist, die andern beginnen, da ihr Schicksal über sie kommt, dunkler oder heller etwas Menschliches zu fühlen, jedoch ohne organischen Zusammenhang mit einer bestimmteren individuellen Färbung. Früchte des Lasters in der oberen und mittleren Schichte der Gesellschaft sind die Gräfin Sarah, so fabelhaft ehrgeizig, daß hier alle Wahrscheinlichkeit aus- und das Unheimliche von selbst ins Lächerliche übergeht, die Stiefmutter der Marquise von Harville, der Notar, in welchem kein menschlicher Funke mehr ist, der durchtriebene und abtreibende Italiener Polidori und andere. Die guten Cha-

raktere sind nicht minder abstrakt; dies läßt sich am besten an der Hauptperson, dem Fürsten Rudolf nachweisen. Dieser Bote der Gerechtigkeit, diese wandelnde Vorsehung mit dem fetten Gerolsteiner Budget in der Tasche soll zwar als menschlich mangelhafter Charakter erscheinen durch ein schweres Jugendvergehen gegen seinen Vater, zu dem ihn seine schwache Seite, der Jähzorn, fortgerissen hat. Allein die Erinnerung daran bricht so abstrakt hervor, ist so wie aus der Pistole geschossen da, so sehr wie auf Kommando — Murph darf nur das Datum nennen, so fällt der Fürst in Ohnmacht —: daß hiedurch nur eine neue Abstraktion entsteht, die bekannte französische Manier, welche ich als eine Manier des Tempo bezeichnen möchte. Der Ballettänzer muß in der Pantomime jeden Moment durch ein rasches Abschneiden, ein augenblickliches Stillehalten, ein mäßiges Stampfen und einen raschen Übergang in eine andere Stellung markieren; denn teils bedarf er dieses verstärkten Drucks auf die einzelnen Momente um der Deutlichkeit willen, da die Gebärde der erklärenden Sprache entbehrt, teils tritt ebendeswegen, weil die Rede fehlt, ein plastisches Interesse bei dem Zuschauer ein, der die einzelne Stellung, Gruppe einen Moment lang gefesselt sehen will, um sich an dieser Formschönheit auch abgesehen von dem Interesse der Handlung zu erfreuen. Dies Markieren des Tempos hat Ähnlichkeit mit dem Exerzitium der Soldaten, wo um der Ordnung willen jede einzelne Wendung und Bewegung scharf pointiert werden muß. Davon hat nun durchaus alle französische Kunst etwas in sich, sie verschmäht die naturgemäß vermittelten Übergänge und sucht überall durch solche Tempi zu überraschen. Ihre Formen, ihre Bilder wissen, daß sie gesehen werden, tragen die Rücksicht auf den Zuschauer an der Stirne, verweilen kokett, springen ebenso kokett in eine andere Form über, halten wieder ein, damit man sie sehe, und verzichten um dieses punktuellen, sich im Zuschauer bespiegelnden Effekts willen auf alle Einfalt der Natur, auf alle gesunde Kontinuität der Entwicklung. In der Schauspielkunst tritt dies am stärksten hervor; unnatürlicher Absprung gilt hier bei den Franzosen als höchste Leistung. In der historischen Malerei kommt dies Markieren des Moments den Franzosen einerseits sehr zugute und verschafft ihnen großen Vorteil über die Deutschen; sie erhaschen wie der Blitz den Augenblick der Entscheidung in einer

Handlung und stellen sie so mit glücklichem Griff und glücklichem Pinsel auf die haarscharfe Spitze der Krise; aber sie werden auch hier theatralisch, und so hat überhaupt alle französische Kunst einen Beigeschmack des Theatralischen, der die reine und ideale Schönheit nicht aufkommen läßt.

Zu den gemischten Charakteren gehört der Schurimann. Es ist eine brave Figur, die durch Ehrgefühl aus dem Schlamm der Verdorbenheit auftaucht und sich zu einer dem schönen altdeutschen Charakter des getreuen Eckart verwandten Rolle erhebt. Aber wie abstrakt ist wieder das Hervorbrechen seines Blutdursts, da er einen Hammel schlachten soll! Dahinter soll anthropologische Tiefe stecken, hier geht die Poesie in die Medizin über, wie denn überhaupt der ganze Roman ein Geschmäckchen von gerichtlicher Medizin, von medizinisch-psychologischer Statistik hat, wohin denn namentlich Bemerkungen über angebornen Hang, Erblichkeit gewisser Laster in Familien usw. gehören. Die Wölfin und ihr Geliebter retten ebenfalls aus dunkler Verworfenheit den guten Funken und erheben sich zum Guten, ohne doch ihre Wildheit völlig aufzugeben; diese Partie kann als glücklich genannt werden. Überhaupt aber bestimmt sich das Abstrakte dieser Gattung von Charakteren in unserem Roman dahin, daß das Gute und das Böse in ihnen wie materielle Stoffe ohne flüssige Durchdringung nebeneinanderliegen, daß es stoffartige Kräfte sind, deren bald die eine, bald die andere auftaucht: eine Mixtur, die nicht gehörig gemischt ist. Es fehlt die Geistigkeit der wahren Ethik. Allerdings stellen aber einzelne dieser Charaktere auch einen Gärungsprozeß, eine Entwicklung dar: eine sukzessive Bewegung, worin sie sich von früherer Entartung oder Schwäche zum Teil oder völlig reinigen. Hiedurch reifen sie ihrem Schicksal entgegen, und es fragt sich, wie der Verfasser das Schicksal in diesem engeren persönlichen Sinne aufzufassen und darzustellen weiß.

Hier ist nun Marienblume am wichtigsten. Von ihrem ersten Auftreten an ist ihr Inneres mit ihrer äußeren Lage im Widerspruch; ein Diamant im Schutt und Schmutz begraben, bedarf sie nur der wohlwollenden Hilfe, um, aus ihren Umgebungen gerissen, in einem reinen Boden ihre Reinheit und Seelenschönheit zu entfalten. Gewaltsam in die Höhlen der Verdorbenheit zurückgestoßen, wirkt sie wie ein himmlischer Geist auf ihre Umgebung, reinigend, heilend:

jene rührende Erscheinung echter Weiblichkeit, in deren Nähe nichts Rohes und Wildes sich drängen kann, ohne von dem Strahlenkreise, der von dem edlen Bilde ausströmt, ergriffen und verklärt zu werden. Endlich wird ihr Stand entdeckt, der inneren Würde entspricht jetzt die äußere; aber ein tieferes Mißverhältnis zwischen ihrem Innern und ihrer Lage hat bereits zu feste Wurzeln getrieben, um anders als tragisch sich zu lösen. Sie kann die Schmach ihrer Jugend nicht verschmerzen. Der Widerspruch hat sich umgedreht. Vorher widersprach ihre Seelenreinheit, ein schlummernder Keim, ihrem entehrten Zustande; jetzt, da dieser Keim aufgegangen ist, vermag sie ihr Glück nicht zu ertragen, weil mit der Entwicklung ihres sittlichen Lebens ihr Gefühl für die Schmach ihrer früheren Jugend unendlich gewachsen ist. Mit wahrhaft sittlichem Geiste und ebensoviel poetischer Kraft ist dies dargestellt. Hier erhebt sich der Dichter in die reine Region der echten, geistigen Ethik. Aber der Schluß! Dies letzte Heftchen! Diese Prinzen von Herkhausen-Oldenzaal, Grafen von Kaminetz! Das Kloster! Wie matt! Kann man so katholisch endigen, wo man gegen alles Bestehende so schneidend protestiert hat? Gegen alles? Nein! Unser Revolutionär blieb ja immer gut fürstlich gerolsteinisch; jetzt werden ihm zu gutem Ende selbst die Gardedukorps, die Türsteher des Fürsten und ihre Uniformen, die Orden und was sonst noch wichtig, und dieser Verehrung des Positiven schließt sich freilich der Eintritt ins Kloster sehr natürlich an. Ein Prinz hat sich in Amalien verliebt, sie liebt ihn auch, er wünscht ihre Hand. Jetzt sammelt sich alles Gefühl der Entwürdigung durch die Schande ihrer Vergangenheit mit solcher Macht in ihr an, daß sie verzichtet, ins Kloster geht und hier, vom Schmerze aufgelöst, wie eine Heilige stirbt. Daß sie stirbt, mag gut sein, aber daß sie im Kloster stirbt, ist sehr schlecht. Für Amalien gab es zwei Wege: entweder sie kann die Erinnerung an ihre Schande ertragen, der Geliebte verzeiht ihr ihre Vergangenheit, und sie löscht als musterhafte Gattin und Mutter das Geschehene reell im Bade einer edlen Tätigkeit aus. Hiezu bietet ihr die hohe Stellung einer Regentin doppelten Stoff. „Die Wunden des Geistes heilen, ohne Narben zurücklassen." Tätigkeit ist die wahre Form, Verbrechen gutzumachen. Ist aber ein Weib zu zart, um diesen Übergang zu finden, ist ihr Gefühlsleben zu tragisch gestört, um zu genesen: gut, so sterbe sie. Nur

nicht ins Kloster! Nur nicht in die Höhle des Müßiggangs, der Neugierde, der Gefräßigkeit, der Schwatzhaftigkeit, in die Laster- und Marterzellen, die einst aus dem dumpf brütenden Orient ein trüber Fanatismus nach dem menschlich gesunderen Westen getragen hat! Im Kloster meint man, der Welt zu entgehen, und im Kloster trifft man den schlimmsten Auszug der Welt an. Die Welt ist, wo Menschen sind; ist die Welt böse, so ist sie am bösesten, wo eingesperrte Menschen sind, welche ihre Natur nicht in offener sittlicher Tätigkeit bilden und entfalten dürfen. Solange es noch Klöster gibt, das können wir den Herrn Verfasser versichern, kann er auf eine Umbildung des öffentlichen Lebens, welche so ungeheure Mißhandlungen wie die der Marienblume verhindern soll, noch lange warten; solange es Klöster gibt, mag er zusehen, wie die Menschheit daran denkt, das Vermögen in richtigerem Verhältnis zur Arbeit auszuteilen und die Sümpfe des Lasters zu vertrocknen, welche die Vernachlässigung einer großen Menschenklasse in unseren Staaten aus ihren Schoße erzeugt.

Ganz gesund und heiter dagegen bleibt diese Poesie, wo ihr nicht die schwere Aufgabe wird, einen tief dem Gemütsleben eingedrückten tragischen Knoten zu lösen. Heiter wie sie selbst und ohne Anstoß freundlich verläuft sich das Geschick der Lachtaube. Der Schurimann hat aus tiefer Verwilderung sich erhoben; ihm ist es vergönnt, den Tod der Treue für seinen Wohltäter zu sterben. Das strafende Schicksal hat der Verfasser, wo ihn nicht seine Einführung fürstlicher Willkür blendet, auf einzelnen Punkten ganz konkret aus dem Bösen selbst, das bestraft werden soll, sich erzeugen lassen. Nichts kann sittlich und poetisch gerechter sein, als wie die Gräfin Sarah in dem Momente stirbt, wo sie in der Marienblume ihr eigenes Kind wiederfindet. Der Notar stirbt an sich selbst, an seinem Kardinallaster, der Wollust, die in der greulichen Form einer vollständigen Satyriasis sich an ihm rächt. Hier geht nun aber der Verfasser auch über alle Grenzen der Poesie hinaus, indem er die zitternde, Hundszungen ausreckende Brunst dieses Ungeheuers und die Fieberwut seiner Krankheit mit einer Gier, im Häßlichen zu wühlen, ausmalt, welche offenbar unverzeihlich ist; und dies führt uns auf einen weiteren Punkt, die Mittel der Ausführung, wodurch der Verfasser seine Fabel und seine Charaktere in Szene setzt.

Wir wollen mit dem Schlimmen beginnen, da wir gerade daran sind. Daß unser Dichter das Peinliche und Gräßliche nicht vermeiden konnte und sollte, haben wir ihm zugestanden; daß er dieses Mittel der Wirkung nicht in der großartigen Form wie Shakespeare aufführen konnte, muß man ihm um seines Stoffes willen nachsehen; daß er es mehr als nötig liebt und um des Effekts willen übermäßig ausspinnt, in zu starken und häufigen Dosen reicht, ist jetzt noch besonders hervorzuheben. Er jagt diesem narkotischen Mittel nach wie nur irgend ein Franzose der neueren Schule, daran ist kein Zweifel; er stumpft aber durch unnötige Häufung und die darin sichtbare Absichtlichkeit seine Spitze ab, daran auch nicht. Der Anblick grausamer Zerstörung bringt schon an sich ein der Wollust verwandtes Gefühl mit sich, wie ja bei manchen Tieren, z. B. den Katzen, Raufen und Beißen zur Begattung gehört; daher können wir die Szene, wo Cecily dem Notar seine geheimen Schriften ablockt, indem sie seine Wollust zur schäumenden Tigerwut steigert, als eine Kapitalszene hier anführen. Sie ist mit besonderem Behagen, mit besonderer Subskription auf Bewunderung und vollem Bewußtsein der Virtuosität geschrieben; man sage nicht, der Verfasser halte sich in den Grenzen des sittlich Schönen, weil es nicht bis zur Begattung kommt, gerade die lechzende, triefende Gier auf der Folter: gegen dieses Schauspiel ist ein Moment des Genusses Unschuld. Man sage nicht, es sei ja objektiv, es seien zwei eingefleischte Teufel, deren einer den andern hier am langsamen Feuer schmort; warum verweilt denn der Verfasser so gar lange, warum macht er es so gar ausführlich, setzt es so gar anschaulich in die Szene, kann gar nicht davon wegkommen? Nein, er weiß zu gut, was seinen Franzosen, was dem gemeinen Romanenpublikum überall zulande gefällt, um nicht diesen Baldrian so lang als möglich ihm unter die schnaubenden Nüstern zu halten.

Wie nun der Verfasser überall nach Effekten hascht, so ist es bei ihm völlig ein stehender Kunstgriff, neben diese Szenen des Greuels Szenen ländlicher Stille, friedlicher Naturstimmung, sittlicher Schönheit zu setzen. Diese Szenen sind zum Teil meisterhaft. Die Ausfahrt der Marienblume mit R u d o l f, ihr holdes Plaudern, die Idylle, in welche wir nun versetzt werden, ist wohltuend wie Morgenluft und Blumenduft, wie Genesung nach wilden Fieberträumen.

Wir haben schon gerühmt, welche sittliche Grazie mitten zwischen den Furien der Verdorbenheit dem Verfasser zu Gebote steht. So ist z. B. die Liebe des armen Mädchens, um das alle Engel des Mitleids sich versammeln, zu dem Rosenstocke, den ihr die Wirtin einmal geschenkt hat, den sie wie ein Kleinod aufbewahrt, weil er das einzige arme Stück Natur ist, das in den Gestank ihrer Existenz hereinduftet — dies ist ein wahres Juwel. Wir könnten ähnliche leuchtende Stellen in größerer Zahl aufführen. Wenn nur die Freude an diesen Oasen nicht durch die gar zu sichtbare Absichtlichkeit geschwächt würde, womit er sie in das Licht des Kontrasts gegen die Schattenpartien seines Schaudergemäldes zu setzen sucht! Er hat auch gar zu wenig Begriff von Kunst, ganz naiv sagt er selbst: ich muß euch in die Höhlen der Verworfenheit führen, aber ich habe auch reinere Farben in petto, gebt nur Achtung, es wird schon kommen; dann kommt es, jetzt sagt er: paßt auf, jetzt kommt es anders — „man fühlt die Absicht und man ist verstimmt."

Durch diese Betrachtungen treten wir von unserem Ausgangspunkte, der Reflexion über die ästhetische Bildungsfähigkeit des ganzen Stoffs an sich, immer mehr heraus zu der spezifisch poetischen Technik des Verfassers. Zur Technik im höheren Sinne können wir die plastische Kraft der Anschauung rechnen, die Gewalt der Phantasie, eine Szene lebendig dem inneren Auge vorzuführen; diese dürfen wir ihm in hohem Grade zuerkennen. Wie er den Stoff mit einem kühnen Griffe aus dem Leben genommen hat, so weiß er ihn auch mit hellen Farben wie greifbar zum kompakten Bilde zu erheben. Was sind unsere politischen Lyriker mit ihren paar abstrakten subjektiven Empfindungen gegen solch ein konkretes, mit scharfer Zeichnung frisch hingeworfenes Lebensbild? Statt vieler Beispiele will ich nur eines hiehersetzen, unscheinbar, unbedeutend für den ersten Anblick, aber doch voll Beweiskraft für die ebenso feine als volle Kunst der Individualisierung in diesem Roman. Es ist dies der Moment, wo Harville aus dem Fenster seine Frau mit dem Blicke verfolgt, welche im Begriff ist, zu einem Stelldichein zu gehen. Sie geht zierlich über die Straße, und indem sie leicht und graziös ihr Kleid aufnimmt, zeigt sich der kleine schöne Fuß in den knappen Stiefelchen bis an den Knöchel. Trotz den schrecklichen Gedanken, die den Unglücklichen bestürmen, achtet er merkwürdigerweise in diesem Augenblick auf den

Fuß seiner Frau, der ihm nie reizender und niedlicher vorgekommen war. Bis dahin hatte er nur moralisch gelitten, weil er nur an die Heiligkeit der verletzten Pflichten gedacht hatte; jetzt fühlte er einen tiefen körperlichen Schmerz, ein schneidendes, durchdringendes Weh, das ihm einen dumpfen Schrei entriß. Dies ist ein Moment aus dem Leben, anschaulich, ein äußerst richtig und fein belauschter Zug von schlagender Kraft. Sue ist reich an solchen Zügen, sehr reich, ja man könnte sagen, er sprudle von bildender und zeichnender Kraft, wenn er nicht auch auf diesem Punkte sich eine ästhetische Verirrung zuschulden kommen ließe, welche unter anderem beweist, wie weit die Franzosen samt den Engländern noch in der wissenschaftlichen ästhetischen Kritik zurück, ja wie sie im Abc der Poetik noch Kinder sind. Eugène Sue beschreibt seine Figuren vom Wirbel bis zur Zehe, vom Hut bis zum Schuh, vom Tuch und Schnitt bis auf den letzten Westenknopf, als wären es aufgenagelte Landkarten. Seit Lessing seinen Laokoon geschrieben hat, können es in Deutschland die Jungen auf der Straße sagen, warum dies eine Sünde gegen alle Gesetze der Poesie ist. Deswegen ist es eine Sünde, weil die Poesie eine Kunst der Bewegung ist, weil sie als solche an die schlechtweg bewegliche Phantasie sich wendet, diese aber nicht duldet, daß man ihr das körperliche Nebeneinander eines Gegenstandes zuzähle, als stünde er fest vor ihr, vielmehr, während der beschreibende Dichter sie wie einen blöden Knaben beim Kopf nehmen und ihn auf dem Bild herumreiben möchte, längst über Berg und Tal ist. Die Poesie soll als die absolut lebendige Kunst die körperliche Erscheinung nur mit ein paar Strichen im Momente der Bewegung zeichnen, und die Phantasie ergänzt im Fluge das Bild, während sie, wo sie als Schulknabe behandelt wird, gerade nichts sieht. Man lasse eine Person erst in Affekt, in Handlung übergehen und sage dann: jetzt glänzte das blaue Auge, hob sich die edle Gestalt usw., so hat der Leser, was er braucht. Ist die Erscheinung an sich eine ruhende, unbewegliche, wie eine Landschaft, so zeige man sie in einer gewissen Stimmung, Beleuchtung, in einem bestimmten Eindrucke, den sie auf die beteiligten Personen hervorbringt, und sie ist in die erforderliche Bewegung gesetzt. Wenn Sue in jener schlechten Manier als Nachahmer Walter Scotts erscheint, so

hat dieser feudale Romandichter noch den Vorteil einer romantischen Tracht, Sue dagegen wird ganz zum Pariser Modeschneider, wo Blondenschleier, Falbeln, Stiefelchen von Satin turc usw. das Losungswort sind. Diese lumpigen paar Lappen unserer modernen Bettelfetzen sind auch der langen Rede wert!

Wie unorganisch nun dies ganze Gebilde sei, wie grasse Fehler sich zwischen die Glanzpunkte desselben drängen mögen, es bleibt dennoch eine höchst interessante Erscheinung. Poesie kann man dies nicht nennen, aber wenn es einmal wieder eine geben wird, so werden solche Erscheinungen als höchst bedeutende Symptome der Krisis erkannt werden, worin Zustände sich vorbereiteten, welche eine Poesie wieder möglich machten; durchdringende Schmerzenslaute, welche die Zeit in ihren Wehen ausstieß und an welchen gleichgültig vorüberzugehen keine Ehre bringt. Es ist in diesen Blättern von unserer deutschen politischen Lyrik in demselben Sinne die Rede gewesen; wir mußten ihr den Wert eines zeitgemäßen Pathos zugestehen und den Wert reiner Poesie absprechen; diese französischen Romane, obwohl sie in dasselbe pathologische und didaktische Gebiet gehören, sind aber, wir mußten es bereits aussprechen, doch noch etwas ganz anderes; denn hier ist Objektivität, Erfahrung, grausame Wirklichkeit, bildende Kraft, Anschauung, mit einem Wort: hier ist epische Entfaltung, zwar nicht rein durchgeführt, aber doch voll Zeichnung und Farbe. Wir wollen durch diese ungünstige Vergleichung nicht in die Verachtung des Einheimischen einstimmen, wodurch wir Deutsche eben nicht zu unserer Ehre bekannt sind. Wir behalten das Höhere in der Kunst vor unseren westlichen Nachbarn immer voraus: die reinere Idealität. Sie aber haben das Feuer, die spannende drastische Kraft, den Geist der Erfahrung und Handlung voraus; darin haben wir von ihnen nur zu lernen. In der Wirklichkeit handeln sie, und wir denken darüber, in der Kunst brennen sie von Leben, während wir noch in transzendenten Idealen stecken. Gebt uns zu unserer Geistigkeit ihre Leidenschaft, und wir stehen in Leben und Kunst himmelhoch über ihnen.

Wir haben in dieser Kritik keine Rücksicht auf den umgebenden Boden genommen, in welchem der vorliegende Roman seine Wurzeln hat, auf die neuere poetische Schule in Frankreich, besonders die

merkwürdige George Sand. Diesmal mag es genügen, den Charakter der ganzen Schule in einem Werke aufgesucht und aufgewiesen zu haben. Bleibt uns von unseren strengeren wissenschaftlichen Aufgaben die Muße, so werden wir das Versäumte nachholen.

(Jahrbücher der Gegenwart, Juli 1844, s. n.)

# Politische Poesie.

Faites la charge! sagt Ingres zu seinen Schülern. Sie sollen die Charakterzüge ihrer Figuren über das Maß treiben und es ertragen, sich so ihr eigenes Ideal mit eigener Hand in ein Zerrbild zu verwandeln. Dann sollen sie dies Übermaß wieder tilgen, noch einmal den Entwurf umzeichnen und die Idealität der Formen herstellen. Genötigt, wie sie waren, überall die Punkte aufzusuchen, wo flache Normalität der Gestalt durch die Ansätze originaler Abweichung des Charakters sich zur lebendigen Besonderheit bestimmt, sollen sie nun gegen abstrakte Idealität gesichert sein. Das Verfahren läßt sich angreifen. Eine Wahrheit liegt in ihm, aber in der Anwendung mechanisiert. Doch immer besser, für den Ausdruck der Lebenswahrheit zu viel als zu wenig tun.

Faites la charge! rief sich Prutz zu und schrieb seine Komödie: die politische Wochenstube. Sein Moritz von Sachsen war ihm zu ideal geraten, die historische Bestimmtheit hatte der Erhöhung in eine Zeitidee ihre lebensfesten Bedingungen opfern müssen. Er hatte gegen das Gesetz gefehlt, daß der Charakter — überhaupt jeder der Wirklichkeit entnommene Stoff — nur innerhalb seiner Individualität idealisiert werden darf. Er wollte nun der Idealität ohne Individualität entgehen und nahm die Individualität ohne Idealität zur Aufgabe: er legte sich die Probe der Komik auf. Nicht ein einzelnes Werk konnte er in eine charge umzeichnen, wie die Schüler des Malers, aber seine Muse selbst sollte diese Probe bestehen. Sie hat dieselbe glänzend bestanden und wir wünschen ihm Glück, wenn wir auch allerdings den ganzen Versuch nur als einen mangelhaften Anfang der wahren politischen Komödie, nur als einen armen Buchfinken ansehen können, der um einige Wochen zu früh an einem lauen Morgen zwischen Schnee und Eis seine erste Frühlingsreveille schlägt.

Die Stoffe, welche unsere Gegenwart der Satire bietet, hat Prutz in einem verhältnismäßig reichlichen Umfange benützt. Ich sage: verhältnismäßig, denn ausgedehnter könnte die Satire allerdings sein, auch wenn man, was sich von selbst versteht, in Erwägung

zieht, daß eine Komödie nicht alle Fliegen klatschen kann, sondern einer unbestimmbaren Menge weiterer Fliegenklappen Raum läßt und öffnet. Ich glaube nämlich, daß der Dichter auch aus denjenigen Sphären, die er allerdings mit seiner Satire anfaßt, vollere Züge hätte schöpfen können, wenn die ganze poetische Grundform seiner Komödie eine andere wäre. Dies kann ich aber erst im weiteren Verlaufe begründen. Die Gegenwart des deutschen Staatslebens ist hier wenigstens in den wichtigsten Punkten seines Widerspruchs mit der wahren Idee des Staats mit der Schonungslosigkeit, welche der Satire geziemt, aufgedeckt. Das liebe deutsche Volk erscheint in verschiedenen Formen. Der deutsche Michel, dem sein Magen das Allerheiligste, dessen erhabenster Traum eine einst nichtgegessene Bratwurst ist, dem man aber freilich auch nicht einmal diesen Spaß lassen, sondern jenes Organ, „den wahren Sitz der Endlichkeit", exstirpieren will, dieser zwar äußerst hungrige, aber äußerst ungefährliche deutsche Michel tritt als Diener Kilian auf. Er ist ein Deutscher; „verhungern wird er, aber doch geduldig sein." Kaum steht es mit seinem Magen etwas besser, so verliebt er sich in die unechte Germania, in welcher der Dichter auf heitere Weise den Auszug des Gemeinen und Charakterlosen im Volke zusammengefaßt hat, und welche, in schwangerem Zustande befindlich, von den Entbindungskünstlern der Zukunft als die Trägerin des neuen Sternes, der dem Vaterland aufgehen soll, untergeschoben ist; sie erscheint auf einem Wagen, von zwei magern, katzenähnlichen Pferden gezogen, welche aber hinten angespannt sind. „Diese sind die Provinziallandtage unsers Reichs", sagt Schlaukopf. Sie sind äußerst kurz gezäumt, besonders der Polacke linkerhand; Germania ist eine fette, blonde Dirne, mit Fetzen aus fremden Ländern aufgeputzt, spricht französisch und bestellt den Kilian zum Stelldichein, um sich von ihm entführen zu lassen. Diesem untergeschobenen, in gewissen deutschen Ländern höheren Orts akzeptierten und approbierten Deutschland haben hohe Paten zum voraus — denn „es ist deutsch, zu begackeln die Eier, welche man noch nicht gelegt" — herrliche Patengeschenke übersandt, allerliebste Sächelchen. Man lese Seite 73 ff. nach, um sich zu überzeugen, wie sinnig diese Bescherung ausgefallen ist. Wie nun dieser Pseudo-Germania die echte, von Schlaukopf, den wir nachher werden kennen lernen, verstoßene Ger-

mania gegenübertritt, wie sie vom Volke empfangen wird, welches herrliche curriculum vitae hierauf die untergeschobene Buhlerin zu ihrer Legitimation vergeblich absingt, wie diese am Ende, da man ihr von allen Seiten zusetzt, gleich einem Pilze zerplatzt und was für interessantes Gefüllsel aus dem geborstenen Balge zum Vorschein kommt, — dies alles müssen wir ebenfalls bitten im Texte nachzulesen.

Wenn in diesen Erscheinungen das Volk, der echte und der unechte Demos, sowie die hohlen Blasen, die der letztere nach der Oberfläche treibt, ihren Spiegel finden, so sind nun auch gewisse Arten von Führern und Aufsehern des Volkes nicht vergessen. Der Dichter hat zwei Prachtexemplare zusammengestellt, eine passivere und eine drastischere, akutere Form. Die erstere stellt sich in dem Allerweltsdoktor und Erzquacksalber, Kilians Prinzipal, dar, der diesem seinem Diener den Magen exstirpieren will, indem er ihm die Zukunft, wo diese Operation Mode würde, als den wahren Gipfel staatlicher Vollkommenheit darstellt. Dieser absolut brauchbare Mann führt eine Apotheke seltener Art. Sie enthält: altpreußische Zöpfe, die der Tor Kilian, der „dreimaldurchunddurchvermenzelte", für Spickaale schnabulieren möchte; sie schreiben sich noch von Jena her, — „schon in Berlin gesetzlich restauriert man sie, ja bald mit Gold aufwiegen wird man jeden Zopf". Ferner: Althegelsche Raupen, die in Göschels Hirn rumort, Göschels, der „noch als Mensch und Geheimrat in Berlin lebt, dem aber, als Schelling in Berlin ward eingeführt und man den Hegel polizeilich ächtete, in die Hosen plötzlich gieng sein Hegeltum". Ferner: „Denunziantengeifer, Heinrich Leo'scher, durch Löschpapier von Ehren Hengstenberg filtriert — Arsenik ist dagegen nur ein Kinderspiel." Ferner: Kommunistenpulver, „blausäurehaltig giftige Bluntschlimischerei" — davor warnt er aber selbst:

„Denk' an den Herwegh" usw., S. 12.

Als Desinfektionsmittel erhält der genäschige Kilian einen äußerst wirksamen Trank: Begeisterungsextrakt von Anno Dreizehn, echten Landwehrmagenschnaps, von dem ein einziger Tropfen wahre Wunder wirkt (s. S. 12 u. 13). Freilich reicht dies alles nicht hin, den leeren Magen zu füllen, und Kilian, der sich zur Magenexstirpation

nicht entschließen will, muß hungrig abziehn. Er merkt bereits, wo man ihn nasführt: „und das ist der erste Schritt zur allgemeinen Demoralisation.“ Inzwischen hat sich der Doktor glücklich eine Schinkensemmel salviert, die er unter Klagen über „seines Schicksals wechselvolle Odyssee“ verzehrt. Wir erfahren nun die edle Quelle, die ihn einst besser nährte als eine Professur, „besonders eine jenaische“, die aber seit dem neuen preußischen Ehescheidungsgesetz trübe läuft: er hat ein geheimes Entbindungsinstitut, das gegenwärtig so heruntergekommen ist, daß jede Gelegenheit, ihm aufzuhelfen, höchst willkommen sein muß.

In dieser Not wird ihm unvermutete Hilfe; sein Freund Schlaukopf kündigt ihm — „ein gnadenreich Ministerialmysterium“ — an, daß Germania schwanger ist und in seinem Hause entbinden soll. Dieser Edle stellt denn die genannte höhere Form der Menschheitsführung dar. Eigentlich ist er allerdings reiner Lump wie der Doktor. Nicht nur diesem „ist nichts auf Erden Ernst als er selbst“, nicht nur dieser glaubt selbst von allem, was er spricht, nicht das mindeste — „es ist mir alles unaussprechlich einerlei“, sagt er selbst mit edler Treuherzigkeit —, sondern auch Schlaukopf hält ihn nicht eher für probehaltig und würdig, einzulaufen in den allersehnten Hafen des Beamtentums, als bis er nach schweren Kämpfen seines Selbstbesinnens sein Glaubensbekenntnis ausgesprochen hat, das sich in den einfach großen Worten zusammenfaßt: ich glaube, daß die Taler rund sind. Nach dieser Probe erst wird ihm der Preis seiner Treue zuteil, Deutschzukunftsentbindungskommissarius zu werden, und selbst das unendliche Glück darf er hoffen, ein „von“ vor den Namen zu setzen. Der Unterschied ist aber der, daß der Doktor erst möglich werden will, Schlaukopf schon wirklich ist, jener ein erst zu patentierender, allgemeiner, abstrakter, dieser ein patentierter, ein konkreter, ein positiver, jener ein absolut brauchbarer, dieser ein absolut gebrauchender Schelm. Die Art, wie er sich als Führer und Beschützer des neuesten Patriotismus in der Maske eines Kolporteurs zu Beiträgen für das Hermanns-Denkmal mit zwei Nibelungenstrophen mittelhochdeutsch einführt, ist ein äußerst glückliches Motiv und erregt jenes herzliche, volle Lachen, jene Notwendigkeit, jenes Schicksal des Lachens, jenes Lachenmüssen, das uns armen Menschen jetzt so selten mehr zuteil wird. Der arme Hermann liegt aber ver-

pfändet und vergantet, fünftausend Taler sind darauf geborgt; der Doktor sagt mit naiver Verwunderung:

„So macht das alte deutsche Haus auch Schulden, wie?
Ein sehr modernes Element erscheint mir das."

Solche Äußerungen sind dem Deutschtumsmanne um so willkommener, weil sie ihm den armen Doktor zu dem Stückchen, das er mit ihm auszuführen im Sinne hat, ganz in die Hand geben. Da er sich endlich gar herausnimmt, über den Kölner Dombau in „Junghegelscher Destruktivsubversität" zu spotten, wirft Schlaukopf, dessen ganze Persönlichkeit in den verschiedenen Phasen, die sie durchlaufen hat, S. 30 und 31 vollständig kenntlich wird, die Maske ab und erklärt, den Unglücklichen arretieren zu wollen. Der Doktor aber fleht um Mitleid mit dem hungernden alten Freund, er fleht um ein Brot: mach mich zum usw. S. 32. Sein Flehen wird erhört, und nachdem er sich durch das Credo der absoluten Gemeinheit hinlänglich von dem Verdachte einer Gesinnung gereinigt hat, wird ihm die hohe Neuigkeit, Germanias Schwangerschaft, verkündet. Aber eine schwere Besorgnis ist noch zu beseitigen. Die Geburt kann unglücklich ablaufen; ein fremdes Kind soll in dem Notfalle untergeschoben werden, und dazu vorzüglich braucht der Sykophant die Hilfe des Doktors.

Dies Motiv hat der Dichter sehr glücklich erfunden, um einige weitere Stoffe der Satire einzuführen. Es befinden sich eben zwei alte Mütterchen in der Anstalt des Doktors, welche gesegneten Leibes sind und vielleicht mit einem Wechselbalge im rechten Momente aushelfen könnten. Sie werden geholt, es sind Riesenweiber der griechischen Tragödie, Medea und Antigone, welche das ungeheure Schicksal getroffen hat, daß sie ins nordische Land versetzt wurden, um als Mutterschafe zur Veredlung des deutschen Trauerspiels gebraucht zu werden. Aber noch eine weitere, unvergleichliche Satire ist gewonnen. Angezogen vom Rufe des Doktors kommt ein Philosoph, der sich seit 30 Jahren im Zustande der Schwangerschaft befindet und sehnlich akkouchiert zu werden wünscht. Dem Doktor geht ein neuer Hoffnungsstern auf, ein Stellvertreterchen auf den Notfall zu erwischen; denn mit den griechischen Weibern war nichts anzufangen. Eingeführt wird der Doktor von dem Romantiker, der ein anderes

Anliegen hat, nämlich, ob seiner abhanden gekommenen Potenz nicht aufzuhelfen sei. Man kann diesen Gedanken nicht nur unter die glücklichsten Benützungen von poetischen Motiven, welche überdies der ganzen Handlung als Hebel dienen, sondern auch die ganze Ausführung zu den gelungensten Gestalten der Komik zählen. Hier ist der Geist des Aristophanes im Dichter groß gewesen. Zudem gehören diese Masken so ganz in das Gebiet, das der Dichter mit seiner Satire umschreibt, in das Gebiet eines Lebens, eines Zustands, der nicht einfach verkehrt ist, sondern in seiner Verkehrtheit wesentlich durch und durch von Selbstbespiegelung, sublimierter Bewußtheit, substanzloser Auflösung alles Festen in Theaterspielen vor sich und andern, naturloser Naturnaschhaftigkeit, greisenhafter Affektation der Jugend, kurzum von einer allgemeinen Blasiertheit infiziert ist! Klage ist auch anderswo, Übel und Sehnsucht nach Heilung ist auch anderswo, List und Intrige ist auch anderswo, aber das Schöntun im Übeltun, die Bildungssucht in der Barbarei, das alles Beschwatzen und nichts Genießen, das nach allem Langen und nichts Wollen, das ist anderswo nicht, wo das Böse wie das Gute noch einen Rest prosaischer Ehrlichkeit und gesunder Grobheit der Natur bewahrt hat. Ob der Romantiker nicht zu grausam weggekommen sei, wollen wir hier nicht untersuchen. Der Ruhm der früheren Meisterwerke, „aus deren Blick der Funke sprüht des Genius, ja deren Stirn Unsterblichkeit geweihet hat, Cevennenkriege, Dichterleben, Camoëns“ — wird ihm wenigstens nicht bestritten, aber „der Tieck in Potsdam ist zwar eines Königs, doch der Musen Günstling nicht.“ Anstatt des verlangten Zaubertränkchens, das mit frischem Saft die Lenden füllen sollte, wird ihm neben allerhand gutem Troste („hast du nicht den Titel und die Pension mitsamt dem Orden?“ usw.) ein Fläschchen, worin Neid und Eitelkeit, griesgrämige Mißgunst, schnöde Vornehmtuerei und greisenhaft unmännliche Verdrossenheit amalgamiert ist. Dieser edle Trank ist auf einem äußerst zweckmäßigen Wege vom Doktor gewonnen worden; er hat „eine ganze Göttinger Hochweise, Hochachtbare Fakultät drin abfiltriert“. Nun aber der Philosoph! Ein prächtigeres Stück Satire weiß ich in unserer ganzen deutschen Literatur nicht. Ich weiß nicht, ob dem Dichter das lustige Fastnachtspiel des Hans Sachs „das Narrenschneiden“ hiebei vorschwebte. Gleichgültig; hat es ihm vor-

geschwebt, so ist die Reproduktion genial, hat es ihm nicht vorgeschwebt, so ist die Produktion um so genialer, ja auch die erstere ist so gut als eine ganz neue Schöpfung. Der Philosoph also ist schwanger:

„Dies, o Mensch, ist das
Tatsächliche, welches über die Vernunft hinaus
Gegangen ist! Und darin hast du gleich den Kern,
Den abgeschälten, reinlich ausgehülseten,
Der Offenbarungspositivphilosophie. —
Hochschwanger bin ich (oder sag' ich Allerhöchst?),
Im allerletzten Stadium der Schwangerschaft:
Und die Entbindung, jeden Tag erwart' ich sie
Und jede Stunde, dreißig volle Jahre schon."

Da der Doktor bezweifelt, ob eine Mannsperson schwanger sein könne, gesteht der Philosoph selbst, daß ihm das Subjekt in diesem Satze problematisch geworden sei —

„Und täglich mehr, je länger ich mich selbst beschau',
Schein' ich, fürwahr, ein altes Weib mir selbst zu sein."

Schwanger ist er „durch den nichtwollenden Willen, der in Spannung" ihm „geriet", und zwar „mit einem unaussprechlichen, potenzenhaften, denkabschlußvollendenden, urzeitenthüllend-christentumverklärenden, blitzfunkelnagelneuen Positivsystem". Sein Unglück hat ihn zur „Metropole deutscher Wissenschaft" geführt, und seitdem mahnt man ihn wieder an das alte Versprechen, endlich in die Wochen zu kommen.

— „Schon die Paten stehen bereit
Und schon den Toast hat Friedrich Förster konzipiert;
Ja selber schon die Taufmedaille schlugen sie
Und brachten sie samt einer Nachtmusik mir dar." —

Der Doktor bleibt ungläubig, kieselherzig, der Philosoph bricht in Macduffs Worte aus — „er hat keine Kinder". Der unbarmherzige Entbindungskünstler lenkt jedoch ein, da er ihm das große Wort sagt: „weißt du auch, daß ich ein königlich preußischer Geheimrat bin?" Die schon genannte Hoffnung geht ihm auf, Kilian bringt Gebärstuhl, darmausspülende Spritze und einen fürchterlichen Haken; der Philosoph muß die Hosen herunterlassen, der Doktor hat gar

noch den Einfall, den alten Paulus zu der Operation zu ziehen, worauf jener ausruft:

„Nur nichts vom Paulus, selber sein Name macht mir schlimm!"

Die Prozedur beginnt, und unter Stöhnen und Seufzen kommen folgende infarktenartige Stoffe zum Vorschein:

Ein Stück Hegelsche Logik, unverdaut, unversehens verschlungen.
Ditto Fichte, vermeintlich schon ausgespien.
Ditto Kant, vermeintlich längst auslaxiert.
Spinoza, gut verdaut, in Jugendtagen, da der Magen noch Kraft besaß.
Jakob Böhme — mundete trefflich und setzte das meiste Fett an.
Ringseis und Görres — Leibgericht.
Münchner Würstlein — jetzt von Teltow-Rübchen verdrängt.
Die Scholastik, schwimmt klumpenförmig, nebelgrau in echtem bayrischem Bier, „Ei wohl, das ist der Mutterkuchen des Systems."
Weltalter, ein unerkennbar Zwitterding, ein roher Bissen, allzu jäh verschluckt, mit großem Schmerz herausoperiert.
Die fünfzehn Bogen — (hier ruft der Patient: „weh! in welche Gegend bohrst du mir!") — die er selber hat kassiert, gleich Würmern grabbelnd, aber doch des Lebens bar.
Urmythologie — der Patient wird ehrlich: „bloß Wischiwaschi! Laßt mich los!"
Positivsystem — „bloß die Annonce, — heb' dich fort!"
Von dem Verhältnis der Naturphilosophie — ganz im Hintergrund, zunächst am Herzen, überdeckt und eingescharrt, wie ein Hamster mit dem gestohlenen Korne. — „Es ist von Hegel, — beichten will ich, laß mich los!"
Der Streit mit Kapp — „Er falle auf mein eignes Haupt!"
Der alte Salat — „schwer im Magen liegt er mir! Weh! Laß mich los!"

Nicht länger erträgt der Kranke, der während dieses peinlichen Wühlens längst gestanden hat, daß er nicht schwanger sei, „diese Paulussche Leibdurchgrabbelung", sondern reißt kurzweg aus, wiewohl ihm der Haken noch sitzt und hervorragt.

Außer diesen Griffen ins Volle ist nun im einzelnen eine reichliche Fülle von Pfefferkörnern auf die verschiedensten Zeiterscheinungen, besonders aber auf Krankheitszustände der geistigen Bildung, Verirrungen, Eitelkeiten der Literatur usw. ausgestreut und überall „der Senf nicht gespart". Namentlich hat der Dichter hiezu die schönen Parabasen benützt, in welchen er die ironische Form hinter sich wirft und mit heiterem Schwunge seinen Zuhörern direkt unter die Augen tritt. Auch die Kritik ist an die Reihe gekommen, und Prutz hat mir die Aufmerksamkeit geschenkt, mich auch nicht zu übergehen.

„Ja, seit uns gedruckt ein Schwabe bewies, Herwegh sei bloße Rhetorik,
Doch Mörike, ja! das sei noch ein Mann, ein Poet von dem ersten Kaliber:
Seitdem, fürwahr! bin ich völlig begnügt, laßt ihr nur als Rhetor mich gelten.
Ja selber es soll mich freuen sogar und Dank euch will ich es wissen:
Denn vielleicht dann erscheint dies Lustspiel auch als unschuldig rhetorische Übung
Und entgeht der Poet auch des Hochverratsversuchs entferntem Verdachte."

Man sieht, ich bin mit einer ganz glimpflichen Schlappe davongekommen; in der Lust des Schaffens und im Gefühle, diesmal etwas wahrhaft Gelungenes in vollem Ergusse hervorzubringen, hätte der Dichter noch ganz anders mit dem Kritiker umspringen können und dürfen. Auch ist von dem Satiriker nicht zu verlangen, daß er limitiert und mit matter Billigkeit abwägt. Ich brauche daher kaum zu sagen, denn Prutz weiß es selbst, daß zwischen der formellen Rhetorik und zwischen der Rhetorik eines wirklichen, wiewohl in seinen Grundlagen abstrakten Pathos, wie ich es der modernen politischen Lyrik vorgeworfen habe, noch ein unendlicher Unterschied ist; er weiß, daß ich Mörike, wenn ich von ihm sagte, daß das Poetische in ihm spezifisch vorhanden sei, keineswegs als eine ganz ungebrochene Dichtererscheinung und am allerwenigsten als eine zeitgemäße hingestellt habe; er weiß, daß ich den historischen von dem streng ästhetischen Standpunkte wohl zu unterscheiden und eine Poesie,

welche in die Zeit eingreift, wenn sie auch nicht ungemischte Poesie heißen kann, wohl an den Ort zu stellen vermag, wo sie ihre Ehre anzusprechen hat; und er weiß vor allem, daß ich der schneidenden Kraft der unzufriedenen Dichtung am allerwenigsten den schmachvoll unerbetenen Gefallen tun wollte, sie unter dem Schutzmantel einer bloßen Redeübung aus der Schußlinie zu retten, in welche sie mit ehrenvollem Mute sich gewagt hat. Er soll mir nur unrecht tun, mich freut es; denn rechte und volle Poesie soll ungerecht sein gegen die Kritik. Auch logische Folgerichtigkeit ist nicht das Gesetz des Dichters. Daher brauchte er sich an dieser Stelle nicht zu erinnern, daß er mit der heitersten Unbefangenheit, zur echten Probe der Freiheit und Allgemeinheit seines Humors, sich selbst und seine und Herweghs kriegslustige Lyrik verspottet hat an der Stelle, wo Schlaukopf zum Gusse der Hermanns-Statue auch Schwerter und Kanonengut als Beitrag anzunehmen sich bereit erklärte und der Doktor ihm riet:

„Leiht von der jungen, kriegssehnsüchtigen Lyrik euch
Die vielen Schwerter, davon ihre Verse klirr'n,
Von Prutz und Herwegh; Scharten sind noch nicht darin.

Schlaukopf.

Als ob ihr selbst nicht wüßtet, daß die nur Papier
Und Pappe sind!"

Er brauchte sich nicht zu erinnern, daß er kurz vorher in derselben Parabase auch meine Ansicht ausgesprochen hat, wenn er anerkannte, daß man der ewigen Lyrik, des Gesangs voll Kriegsbombast und nimmer geschlagnen Bataillen, die schon bei Tag und Nacht nacktbeinige, zirpende Spatzen singen, müde sei und ein echtes Lustspiel, ein Aristophanisches, wünsche. Ich habe nicht nur in der Kritik des zweiten Teils der „Lieder eines Lebendigen" der Satire ihren höheren Wert über dem lyrischen Pathos der politischen Poesie eingeräumt, sondern ich brauche auch nicht erst zu sagen, daß die politische Komödie, wie ich sie am Schlusse jener Kritik wünschte, sich in der Satire über die Satire erhebt, weil sie nicht bloß Gegebenes angreift und auflöst, sondern schöpferisch das Gegebene zu komisch idealen Gestalten umbildet und diese in einer Handlung aus sich selbst heraus sich zu zerstören nötigt*).

*) S. oben S. 116—134. A. d. H.

Nun also, Glück dem Dichter zu diesem Wurfe! Er hat in aristophanischer Form eine treffliche Komödie geschrieben. Ich habe, indem ich die Stoffe aufführte, die er in diese Form verarbeitet hat, die trefflich erfundene Komposition schon überall mitgeben müssen. An dem Faden einer einfachen phantastischen Fabel spielt mit der natürlichsten Anknüpfung die ganze Reihe seiner satirischen Stoffe hin. Die äußere Form zeugt von einem metrischen Gefühle, das eines Platen würdig ist; sie erhebt sich sogar, namentlich in den Reden der echten Germania und in den lyrischen Gesängen des Volkes zu jener vollen Schönheit, welche von den Lippen des „ungezogenen Lieblings der Grazien" tönt, wenn einmal der tiefe, reine Schmerz aus seiner sich keusch hinter Derbheit und Mutwillen verbergenden Seele hervorbricht. In den rein komischen Partien ist das antike metrische Gewicht von einer besonders glücklichen Wirkung durch den Kontrast mit der Plattheit, Windbeutelei und Hungrigkeit des Stoffs. Es liegt zugleich in dem Naturwuchse jener Formen eine spezifische Naivität, welche, wenn sie mitten durch das Blasierte der ausgesogenen modernen Erscheinungen hervorbricht, äußerst angenehm wirkt. So haben z. B. des Doktors Worte über die Feier des Vertrags von Verdun mir ein herzliches Lachen erregt:

„Allein es ist dieselbe junge Dame doch,
Höchstderen tausendjährige Wiegenfeier jüngst
In deutschen Landen feierlichst begangen ward,
Mit einer Predigt nämlich und am Abend dann
Gab's einen ausgekegelten Schöps bei Renneboms.

Dieses „Gab's" ist so kindlich! so redlich sinnlich! dieses reine Glück des Vorfindens eines der mancherlei guten Dinge, die es in dieser Welt zu essen gibt! Der Doktor ist überhaupt in der reinen Klarheit seiner Gesinnungen höchst naiv; so z. B. namentlich, wie er nachher in seinem bacchischen Tanze plötzlich stille steht und spricht: „doch was krieg' ich dafür?" Die schneidendste Satire bewährt dadurch ihre Erhebung in den Humor, daß ihre Gestalten in aller Richtigkeit behaglich sind und dem freien Lachen Raum lassen. Auch die berlinische Neugierde, die stets ein neues Bagatell zur Nahrung

haben muß, kommt in diesem Doktor aufs zierlichste zum Ausdruck, da Schlaukopf ihn auf das große Geheimnis spannt, das er ihm zu verkündigen hat. „Die Grenadiere kriegen fünf Knopflöcher statt sechs in ihre Sonntagsuniform? Studiert man eine neue Komödie sich in Potsdam ein?" usw. Mit gutem Rechte hat endlich der Dichter so starke Dosen des komödischen Naturalismus beigemischt, als die Nerven der kranken Welt es irgend ertragen können. Er hat dabei freilich eine schwerere Stellung als sein Muster. Aristophanes hatte nach dieser Seite den einfachen Gegensatz, in welchem das Recht der Natur jederzeit gegen falsche Forderungen des Geistes steht, vor sich liegen. Aber die Natur war anerkannt; niemand schämte sich ihrer. Scham des Geistes vor der Natur ist dagegen eine der Grundlagen, ja wenn man will, die Grundlage unserer neueren Bildung, die freilich jetzt gegen ihren Sinn verdreht und auf eine Spitze getrieben ist, wo sie in ihr reines Gegenteil umschlägt. Gegen diese tiefe Verbildung, welche vor der Natur Krämpfe bekommt, während sie selbst von Mißhandlung der Natur und jeder wahren Scham stinkt, ist schwer aufzukommen. Der Dichter muß seinen Natürlichkeiten erst eine Schutzrede halten, was einem Aristophanes nicht im Schlafe einfallen konnte. Er tut es aber auf recht geschickte Weise in der Parabase nach dem zweiten Akte, indem er den Pharisäern zu bedenken gibt, wie sie die volle Nacktheit ärgert, die halbe aber kitzelt, wie sie den schamlosen Enthüllungen ausgestopfter Hintern im Ballett applaudieren, ihren Crebillon, die quergedruckten Stellen in Pückler lesen, sich pikante Anekdötchen erzählen usw.

Also eine Aristophanische Komödie hat uns Prutz gegeben und sie ist so ergötzlich, so witzig, so scharf, überhaupt so gut, als irgendeine moderne Komödie in dieser Form es sein kann. Allein wie steht es, wenn man nun hinter diese Form selbst tritt, sich die Möglichkeit einer ganz anderen denkt und nun von diesem Standpunkte über die Wahl des Dichters urteilt?

Die aristophanische Form ist unpopulär, und zwar in dem sehr streng gefaßten Sinne, wonach nicht nur für Bauer und Bürger, sondern auch für die Männer der gebildeten Stände, die keine gründliche, klassische Bildung genossen haben, für sämtliche Frauen ohnedies, der eigentliche Wert eines Werkes verschlossen bleibt. Sie ist unpopulär zuerst durch die phantastisch-allegorische Kompositions-

weise und Personifikation. Vom allgemeinen ästhetischen Gesichtspunkte trifft zwar die komische Allegorie keineswegs derselbe Vorwurf wie die ernste. Die Abstraktion von den Naturgesetzen und von der Individualität der Person kann sogar die komische Wirkung erhöhen, indem das Wunder mit der ungenierten Natur, die in demselben Zusammenhange hervorbricht, und der abstrakt allgemeine Charakter mit den treffenden Porträtzügen, die unter seiner Maske hervorlauschen, in einen Kontrast tritt, der das Zwielicht des Lächerlichen verdoppelt. Allein dabei wird dennoch eine Zeit vorausgesetzt, welcher solche Allegorien geläufig sind, oder richtiger, welche vom Standpunkte des mythenbildenden Bewußtseins auch gewisse Gattungsbegriffe, welche zwar in der Volksreligion nicht als göttliche Personen bereits hypostasiert sind, mit Leichtigkeit in persönliche Form übersetzt, eine Form, die alsdann nicht in dem strengen Sinne Allegorie heißen kann, wie in unserer Zeit, wo nicht eine geläufige sinnliche Anschauungsweise, sondern die Reflexion eines Einzelnen solche Gattungsbegriffe zu persönlichen Wesen umtauft und eine phantastische Fabel dazu erfindet. Jenes war die Anschauungsweise des griechischen Volkes. Das Volk selbst konnte hier leicht als Demos, Armut, Reichtum, Krieg usw. konnten leicht als Personen eingeführt werden, weil dem polytheistischen Bewußtsein unmittelbar jeder allgemeine Begriff zur Person wurde. Die neuere Zeit dagegen hat sich dieser ganzen Anschauungsform entfremdet, und wie in ihrem Epos (dem Roman) keine überirdischen Personen mehr eingreifen, wie in ihrer Tragödie keine Götter und Wunder mehr wirken, so ist auch ihre Komödie eine Darstellung, worin Personen, die möglicherweise als Individuen existieren können, sich zu einer aus dem Leben und seinen Verhältnissen geschöpften Handlung ohne irgend eine Durchbrechung der Naturgesetze verbinden. Nur der Dichter, der diese von dem Zeitbewußtsein geforderte Form wählt, kann Ansprüche auf Popularität machen.

In diesem Zusammenhang muß nun noch einmal vom Stoffe in der vorliegenden Komödie die Rede werden. Dieser Stoff ist zwar im allgemeinen politisch; aber er streift nur an die Spitzen der politischen Streitfragen und Klagen unserer Zeit und wendet sich sofort mit mehr Vorliebe zu den geistigen Bildungszuständen und den besonderen Blößen, welche diese in der nordischen Hauptstadt der

Satire darbieten. Allerdings kommen dabei ebensolche Krankheitsformen zur Darstellung, welche unmittelbar mit den politischen Übelständen zusammenhängen. Der hohle Patriotismus, der sich selbst mit einer leeren Begeisterung für den Gesamtbegriff des Volkes abspeist, ehe er sich gefragt hat, ob denn dieses Volk irgend eine dem wahren Begriffe der Volkseinheit entsprechende Gliederung sich geschaffen habe, der Mantel der Romantik und Religiosität, aus dessen Löchern überall der alte Nikolai hervorsieht, die impotente Kunst, die impotente Philosophie: lauter natürliche Symbole eines realen Zustands, der im Besitze blühender politischer Entwicklung zu sein behauptet, während er die Rudimente einer echt und nationalslawischen Unpersönlichkeit noch nicht überwunden hat. Allein auch dieser rasche Übergang vom Politischen zum Literarischen, Ästhetischen, Philosophischen ist in hohem Grade unpopulär. Nur wer gründlich in die Geschichte der neuen Philosophie eingeweiht ist, versteht jenes Akkouchement des Philosophen, nur wer den Romantiker mit tiefem Eindringen zu beurteilen weiß, versteht diese Ironie der Ironie, nur der sehr Bewanderte überhaupt diese Masse von Anspielungen nach allen Seiten. Diese Unpopularität im Stoffe hängt nun wieder mit der Wahl der Aristophanischen Form zusammen, oder umgekehrt. Aristophanes verbreitet sich ebenso über die Philosophie und Poesie seiner Zeit, wirft ebenso feine, beziehungsreiche Witze nach allen Seiten. Allein da ist der große Unterschied. in Athen war alles auf der Straße, der Philosoph lehrte in offenen Hallen, unter Platanen, des Dichters Werk war durchaus fürs Volk, sein Epos trugen hundert Rhapsoden herum, ein Drama ohne Aufführung hatte keinen Sinn, die jetzige Trennung der Stände und Bildung bestand nicht, geistreich und von der beweglichsten Fassungskraft war ohnedies das ganze Volk, und so fiel kein Hieb der komödischen Satire ins Leere, jedes Wort zündete, jeder Anspielung kam das helle Gelächter einer jubelnden Masse entgegen. Alle diese Vorteile kommen unserem Dichter nicht zugute. Nur der enge Kreis tiefer gebildeter Männer versteht ihn, und nur mit beschwerlich ermüdendem Kommentar kann etwa der oder jener das Büchlein beim Tee einigen Frauen verständlich zu machen suchen. *Aristophanes hatte zum Stoffe einen durchaus anschaulichen Staat, der aber dem Untergange entgegen'gieng; der moderne*

Satiriker hat zum Stoffe einen Staat, der erst anschaulich werden soll, — dies ist die große Ungunst der jetzigen Zeit für den Dichter.

Wenn ich trotzdem glaube, daß sich auch in der Gegenwart eine populärere Seite im Stoff hätte auffinden und demgemäß auch die oben bezeichnete populärere Grundform wählen lassen, so muß ich sogleich zum voraus mich gegen eine sehr naheliegende Einwendung schützen. An die eigentliche Probe der Popularität, die Aufführung, wird man mir sagen, konnte ja der Dichter gar nicht denken; er mußte ja zufrieden sein, wenn nur sein Buch nicht konfisziert würde, ehe es durch die engen Kreise det wahrhaft gebildeten Gesellschaft gelaufen; daher konnte er nur eine Satire von sehr esoterischer Natur im Auge haben. Ich antworte aber: wen sein Genius treibt, das wahrhaft Zündende und Zeitgemäße zu ergreifen, der tut es eben, er kann nicht anders, und Schiller sagte, da er an seine „Räuber" schritt: laß uns ein Buch schreiben, das allerwenigstens vom Schinder verbrannt wird. Denke ich mir einen Franzosen, einen Franzosen mit jenem die Schneide der Lebenswahrheit so rasch ergreifenden Sinne, der sich neuester Zeit in der Malerei und Poesie dieses Volkes entwickelt hat; setze ich den Fall, daß diesem Franzosen der gewaltige Rohstoff der Satire deutlich vor Augen liegen könnte, den Deutschland darbietet: so mag man ihm hundertmal sagen: schreibe nur unpopulär, in gelehrter antiker Form, nur esoterisch, dein Werk kann ja doch nie zur Aufführung gelangen, und du kannst ja doch nicht auf die Massen wirken; der Franzose würde antworten: verbietet, zerschneidet, zerstampft mein Buch, verbrennt es auf dem Scheiterhaufen, wo ihr wollt, wie ihr wollt, aber ich kann nicht anders, ich muß so schreiben, daß es einleuchtet, zündet, wirkt, packt, die Massen schüttelt. Wie wenig anschaulich nun auch unsere Lebens- und Staatsformen sind, eine gewisse Summe praktischen, handgreiflichen, dem Volke einleuchtenden Stoffs ließe sich doch für die politische Satire im Lustspiel auffinden. Dabei rede ich natürlich nicht einmal von all dem Stoffe, der vielleicht nach ein paar Jahrhunderten, wenn so manches, was jetzt die Zensur streicht und das Preßgesetz bestraft, gesetzlich, gut und schön heißen wird, einem glücklicheren Dichter zugänglich sein wird; nein, ich rede nur von dem, was in jetziger Zeit, zwar ohne Hoffnung auf theatralische

Aufführung und mit ziemlich sicherer Aussicht auf Konfiskation, doch wenigstens ohne Besorgnis, als Staatsverbrechen bestraft zu werden, zu handgreiflich einleuchtender Darstellung zu bringen wäre. Der Dichter müßte sich mehr auf die praktische Sphäre des Staatslebens beschränken. Er müßte die verschiedenen Stände in Personen, welche nicht auf abstrakt allegorische, sondern auf individuelle Weise den Charakter ihrer Gattung in sich darstellen, zur Teilnahme an einer Handlung ziehen, welche ganz dem Leben entnommen und in menschlichen Verhältnissen nach Naturgesetzen möglich wäre; es könnte sogar eine Liebesgeschichte sein, in welcher politische Gesinnung, Stellung, Stand als retardierende und beschleunigende Momente einwirken würden, oder ein Kriminalprozeß, in dessen Formen sogleich das geheime und schriftliche Justizverfahren teils an sich persifliert werden, teils an diesem Faden eine Menge andrer Mißbräuche, veralteter Institutionen und andrer Übel zur ironischen Verarbeitung gelangen könnte. Von Ständen würden etwa an die Reihe kommen: der Adel, der Beamtenstand, der gelehrte Stand, nämlich nach der lächerlichen Seite, die er im praktischen Leben spielt, der Gewerbsstand, das Volk mit den großen Fragen auf der Stirne, die in unserer Zeit Vorschläge zu Palliativmitteln auf der einen, wilde und bodenlose Theorien auf der andern Seite hervorgerufen haben, welche, die einen wie die andern, unter die Gerte der Satire wie von selbst fallen. Der geistliche Stand dürfte nicht fehlen; die Zeit bedarf eines modernen Tartüffe*). Es versteht sich, daß jeder dieser Stände wieder in einem besondern Lustspiel zum Hauptthema gemacht werden könnte. Die bildende Kunst könnte auch an die Reihe kommen, nämlich so, daß ihre Unpopularität gegeißelt würde. Die Hesiodisch-Schellingische Urmythologie, die man jetzt an das Berliner Museum pinselt, gäbe z. B. den trefflichsten Stoff für blutige, unbarmherzige Hiebe mit einer in sechsfaches Salzwasser getauchten Skorpionengeißel! Ich habe hier nur angedeutet, aber der bloße Wink wird hinreichen, um jeder tätigen Phantasie einen reich emporquellenden Stoff der Satire in ahnender Ferne zu zeigen. Eine solche Darstellung würde kompakt; der gemeine Mann könnte sie verstehen, denn Hörsäle hat er nicht besucht, den Phantasus hat er

*) Gutzkows neues Lustspiel: Das Urbild der Tartüffe, kenne ich noch nicht.

nicht gelesen, aber in Kirchen und Pfarrhäusern, Amtsstuben, Schulen, unter Junkern, in Fabriken usw. hat er sich bewegt und kennt er sich aus; er könnte mit Händen greifen, wie er es braucht und verlangen darf, und was Prutz selbst in einem gediegenen Aufsatze seines neuesten literarhistorischen Taschenbuchs an der deutschen Unterhaltungsliteratur vermißt, wäre geleistet. Die technische Sprachform müßte natürlich auch populär sein, Prosa oder Knittelvers, besser das letztere. Ich habe zwar gesagt, daß Prutz durch das Togagewicht des antiken Verses doppelte komische Wirkung erreiche; allein im Reime ließe sich noch weit mehr erzielen, und während das Volk jene feineren Wirkungen nicht mitfühlen kann, würde hier das helle und unsterbliche Gelächter der unteren Götter, deren Ebenbürtigkeit eben jetzt nach Anerkennung ringt, dem Dichter nicht fehlen. Prutz spricht in einer der Parabasen große Begeisterung für Platen aus. Diese edle Dichternatur wandelte wie Hölderlin gleich einem spätgeborenen Griechen unter uns. Aber sie blieb einsam, sie mußte einsam bleiben, denn jede Zeit hat das unveräußerliche Recht, ihre Formen, ihren Ton, ihre Herzenssprache, die vertrauten, wohlbekannten Klänge von ihren Dichtern zu fordern, die sie selbst geschaffen hat.

So können wir denn nicht verschweigen: Prutz, der unsere deutschen Zustände verspottet, gehört ihnen selbst an, indem er, echt deutsch, in einer totgeborenen, gelehrten Form dichtet. Ein Gelehrter schreibt für Gelehrte eine politische Satire; kein Stubengelehrter, der das Herz seinem Volke entzogen hat, und nicht für stumpfe Stubengelehrte, aber doch nicht für das Volk, dem sein Werk gilt, von dessen Wohl es handelt! Ein Licht unter einem Scheffel! Ein Glas, aus dem man nicht trinken kann, eine volle Schüssel ohne Löffel! Eine aristophanische Komödie? Dem populärsten Komödien nachgedichtet und unpopulär? Hat nicht Shakespeare, der in allen Formen den Alten diametral entgegensteht und rein seiner Zeit, seinem Volke gehört, mehr echt antiken Geist als irgend ein neuer Dichter, der die Alten auch in ihren Formen nachgeahmt hat? Je entgegengesetzter dem Aristophanes in der Form, je modern populärer, desto aristophanischer! so muß der Dichter rufen, der sich, wie Prutz, gewiß ist, den Geist des Aristophanes in sich zu tragen!

Ich bin jedoch weit entfernt, um dieser Ausstellungen willen mit einem Mißtone von diesem heiteren Erzeugnis scheiden zu wollen. Prutz hat mit diesem ersten Versuche dem deutschen Volkscharakter und der immer noch lahmen Zeit auf der einen Seite noch einen Tribut bezahlt, aber sie auf der andern ebenso unendlich überflügelt, und er beschämt die mürrische Kritik, indem er ihr den Tadel vorwegnimmt, frei von Eigenliebe sich über sein eigen Werk stellt und die liebenswürdigen Worte seinem Volke zuruft:

„Dann wenn du einst, in künft'ger Zeit, dein Recht dir hast genommen,
Dann wird, mit anderem Guten, dir auch die Komödie kommen!
Dann wird ein Aristophanes in Deutschland auch erstehen —
Und aus der ‚Wochenstube' dann mag man Patronen drehen!"

(Geschrieben im Dezember 1844, veröffentlicht 1845 im 3. Hefte der Jahrbücher der Gegenwart.)

# Ein literarischer Sonderbündler.

Eine gründliche Kritik der Romantik ist in diesen letzten Tagen geschrieben worden, geschrieben mit Bajonetten und wohlgezielten Kugeln wackerer Schützen, belegt mit den schlagenden Gründen des Kanonendonners. Sie hatte es nicht anders gewollt, sie selbst hatte sie herausgefordert, diese ultima ratio, die für sie freilich die unica war. Zur Rache dafür, daß man einige Klöster, überwiesene Herde der Empörung, aufgehoben hat, zieht sie jenen verderblichsten der Stoffe ins Land, der, wo er immer Fuß faßt, als feines Gift unabsehlich in die gesunden Röhren des Körpers der menschlichen Gesellschaft sickert, das arsenikalische Gespenst, das alle Kräfte der Seele um einen falschen, einen hohlen Mittelpunkt sammelt, für das Wesenlose, für das, was nicht ist, fanatisiert und in jeder Kunst der Umschleichung und Lüge zur Meisterschaft ausbildet. Eine Schar brausender Menschen kann nicht warten, bis der Staat selbst als Ganzes entschlossen ist, den Giftstoff auszustoßen; Blut fließt, und über das dampfende Blut, die rauchenden Leichen zieht der Orden der christlichen Liebe in die gastlich geöffneten Sitze ein. Sie sind ausgefegt, diese Priester des Friedens, jene geographischen Karten, worin sie die Statistik ihrer Verbreitung verzeichneten und Deutschland als ihr Terrain vermaßen, liegen als Fetzen in den verlassenen Höhlen; ein Volk hatte die Frivolität, in wenigen Wochen hunderttausend Streiter in Waffen zu rufen, die mit heiterem Mute von Weib und Kind schieden, um Gut und Blut für die Reinigung des teuren Vaterlands zu wagen; mit Schimpf und Schande sind die tönernen Götzen, die im Fett ihrer Üppigkeit gedroht, gereizt, gerüstet, herausgefordert, das Messer gewetzt hatten, in die Winde zerstäubt, so tief schmachvoll, so im Gestanke der Niederträchtigkeit, daß man das eigene Gesicht nicht mehr im Spiegel sehen möchte, wenn man einen Augenblick das Unmögliche versucht, sich in ihr Inneres zu versetzen. Sie werden anderswo wühlen, „dem Volk kann weder Wasser bei noch Feuer“, sie werden willkommen sein da, wo man im Schlamme stumpfer Genußsucht und ruchloser Verachtung des Geistes öffentlich die Stirne hat, die Taten der todesmutigen

Aufopferung für Früchte der Zuchtlosigkeit und Gottlosigkeit zu erklären; mögen sie — unsere Zeit hat doch wieder einen schönen Augenblick, hat nach langer Öde einen Jugendblitz des Geistes, hat eine Tat gesehen. Heil dir, gutes Volk, Heil dir, lebendiges Volk!

Wirklich komisch ist es, daß mir, während dort so gründlich schöne Literatur getrieben wird, während mit Eisen geforscht, mit der knallenden Büchse argumentiert, mit Blut unterschrieben wird, ein armes kleines Büchlein auf den Tisch fällt, eine Schutzrede für die Romantik, benamset:

Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland. Von Joseph Freiherrn von Eichendorff.

Der Titel zeigt sogleich, daß ich nicht Fremdartiges hier zusammenstelle. Hier ist nicht vom heiteren Scheine des Schönen die Rede; hier wird den Poeten zugemutet, der „hierarchisch-monarchischen Gliederung (!) des Staats" in die Hände zu arbeiten, die Poesie soll ihr Geschäft mit den Jesuiten teilen, nur in brillanterer Uniform, sie soll die Garde des „göttlich Positiven" sein. Doch daß ich nicht sogleich auf den Inhalt eingehe: ich ergriff das Buch, weil ich trotz dem Titel etwas Erkleckliches zu finden hoffte zur Verteidigung der Romantik auf rein ästhetischem Boden. Freilich es ist die Natur dieser Erscheinung, daß sie sich vom Boden des Staats und der Kirche weniger als irgend eine andere historische Gestalt der Kunst und Poesie ablösen läßt, um rein ästhetisch betrachtet zu werden. Ich meine dies so: in gewissem Sinne natürlich soll alle Geschichte der Kunst und Poesie gerade in diesem Zusammenhange betrachtet werden, die Betrachtung ist um so oberflächlicher, je weniger sie diese Einheit der Kräfte im Völkerleben ins Auge faßt; aber anders bezieht sich die Romantik auf das übrige Leben, anders eine gesunde Poesie. Diese wächst organisch aus der Grundlage tüchtiger Volks- und Bildungszustände hervor, schafft als entwickelte Kraft frei und spiegelt ohne Absicht die Geschichte, das Jahrhundert, Volk und Welt, sie wirkt ebenso frei und absichtslos mächtig zurück auf das sinnliche Leben. Die Romantik dagegen war vor lauter Absicht der Absichtslosigkeit durch und durch absichtlich, vor lauter Treiben eines stofflosen Spiels ganz stoffartig. Sie war Phantasie

der Phantasie, sie war Phantasietreiberei. Der echte Dichter schafft mit der Phantasie als seinem Organ, ohne um es zu wissen, wie der Arbeitende nicht um die Hand weiß, mit der er arbeitet; die Romantik arbeitete in Phantasie, statt mit Phantasie, sie phantasierte über die Phantasie: ein Sich-selbst-Dichten, ein Hitpahel der Poesie. Die Romantiker waren Schöngeister, und das ist kein echter Dichter; der ist ein einfacher Mensch, ißt sein Brot, tut sein Tagewerk wie andere und schwebt nur, wo er die Leier ergreift, in unbekannte Höhen. Von diesen Höhen sieht er die Welt verwandelt, das Kleine ist verschwunden, es ist unsichtbar. Die Romantiker fiengen die Poesie mit dem Frühstück an, stürzten den Champagner vor der Suppe hinab, aßen die Gansleberpastete vor dem Ochsenfleisch, sie poetisierten das Leben, sie blieben mitten zwischen dem Kleinen und sagten immer: das Kleine da herum, das sie sehr gut sahen, solle nicht sein. So wurden sie notwendig didaktisch, absichtlich stoffartig. Der echte Dichter bezwingt den herben Stoff des Lebens und verwandelt ihn in Schönheit; sie wollten die Schönheit als Stoff im Leben. Daher hätten sie das Leben selbst gern in einen Zustand gebracht, der dem Traume gleicht, daher dozierten sie das Mittelalter, denn es lag in demselben Nebel, in der trüben und ahnungsvollen Gärung, worin die Phantasie sich im ersten Momente schöpferischer Stimmung befindet. Sie machten Dogmatik aus der Ästhetik. Katholischer Kultus, Mönche, Ritter, patriarchalische Untertanentreue sind malerisch, man kann leichter dichten, wenn es diese Dinge noch wirklich gibt, also — haben diese Dinge Wahrheit, also sollen sie bestehen! Weiß Gott, wir wären weiter, wenn diese falsche Logik nicht wäre! Wenn man nicht Klöster errichtete, um sie besser malen zu können, Prozessionen hielte, weil man da schöne Gewänder sieht usw. usw.

Eben in diesem Punkte liegt aber eine Schwierigkeit, und hier ist es, wo eine Verteidigung der Romantik längst zu erwarten stand. Das geistreiche Manifest in den deutschen Jahrbüchern*) ist doch nicht ganz gerecht gewesen, hat vielfach das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, statt der Romantik die Poesie selbst bekämpft. Das wird

*) Halle 1839, S. 1953—2003, 2113—2164, 2401—2480: „Die Romantik und der Protestantismus" von Th. Echtermeyer und Arn. Ruge. A. d. H.

man doch gewiß zugeben, daß alle Poesie und Kunst im Leben selbst noch naturfrische Formen vor sich haben muß, wenn ihr nicht aller Stoff für ihre Studien ausgehen soll; das ist doch nicht zu leugnen, daß die Aufklärung in Kollision tritt mit den ästhetischen Forderungen, indem Abkürzung aller Formen im weitesten Sinn ihr Gesetz ist; das wird man doch nicht noch einmal beweisen müssen, daß zwölf Hengste an einem Fuhrmannswagen schöner sind als eine Lokomotive, freie Handarbeit schöner als Maschinenarbeit, Wald schöner als Ackerfeld, alle Naturbildung schöner als unsere reflektierte. Jenes Manifest nun begieng hier einen handgreiflichen logischen Fehler, es begieng ihn, weil es das Pathos der Kultur und des ethischen Fortschritts mit dem ästhetischen verwechselte. Statt zu sagen: klagt nicht, wenn alle Formen knapp und geradlinig werden, denn ihr habt zweierlei Trost, den einen für den Augenblick, daß die Freiheit gewinnt, was die Kunst verliert, den andern für die Zukunft, denn die reife Freiheit muß sich auch wieder (in vielen Gebieten wenigstens) vollere Formen schaffen — statt dessen rief man: es ist gar kein Grund zum Klagen, denn die knappen Formen sind um der Größe des sie bedingenden Geistes willen ästhetisch bedeutender als die vollen, frischen, nach denen ihr euch sehnt. Das ist nicht wahr. Ich kann den Drang der Freiheit und das scharfe Messer, womit er den Wald der Formenwelt lichtet, poetisch nennen, aber nur in einem gewissen weiten Sinne des Worts, sonst begehe ich eine quaternio terminorum. Im eigentlichen Sinne ist poetisch nur, was mit dem großen Inhalt unmittelbar und auf *einen* Schlag, auch dem ersten Anblick farbenreiche, volle, saftige, naturfrische Form gibt; nur im unbestimmten, weiten Sinn mag man den mächtigen Gehalt, der hinter abstrakten Formen arbeitet und erst durch einen Umweg gefunden und bewundert wird, poetisch nennen. Nicht *den* Fehler begieng also die Romantik, daß sie vom ästhetischen Standpunkte altertümliche Kulturformen sich lobte, denn poetisch sind unsere jetzigen wirklich nicht, sondern den, daß sie es nicht wagte, auf Schönes zu verzichten, um Gutes zu gewinnen, wie es eben unsere Zeit vorderhand muß, daß sie alte Formen mit Gewalt halten, zurückführen wollte, statt sich dem neuen Leben zu fügen, das für jetzt kahle Formen hat, aber sich, will's Gott, in der Zukunft bessere geben wird, daß sie das gefurchte Angesicht einer männlichen

Zeit verachtete, weil das Angesicht des nebligen Jünglings blühender aussieht, daß sie daher eine lügnerische Schminke auflegte. Es wird niemand zweifeln, daß der Araber im Burnus auf fliegendem Roß eine schönere Erscheinung ist als der Pariser in Frack und Hut; man hat wirklich von jungen Franzosen gelesen, die darum unter die Beduinen giengen, Mohammedaner wurden, aber zerfressen von Langeweile, unglückselig in der Barbarei dieser malerischen Zustände schlichen sie verzweiflungsvoll zu den Ihrigen und der Prosa ihrer Formen zurück. So ist der Urschweizer in der alten Tracht, der einfachen Sitte, dem frommen Hirtenleben zwischen Kapellen und Klöstern gewiß ein poetischeres Bild als der moderne Schweizer zwischen Fabriken und nach der Schnur bebautem Land, aber fort mit der Poesie, wenn ihre e i n e, freilich wesentliche Hälfte, die naturvolle Form, um den Preis der innern Freiheit zu erkaufen ist, fort mit ihr, wenn ihr reizendes Dunkel dem wühlenden Pfaffen den Boden hergibt, um bella donna darin zu säen! Wollen wir ihre Maske anziehen, unsere Seele um drei Jahrhunderte zurückschrauben, um einem wandernden Genremaler Modell zu stehen? Nein, willkommen, heilsame Kühle der Prosa, willkommen, schnödes, abstraktes Kleid, geradlinige Landstraße, Schafhusten der Lokomotive, unpoetischer Rechtsvertrag der Völker: ihr gebt mir schlechte Formen und laßt mir dafür meine unsterbliche Seele!

Da aber also das Manifest nicht dies sagte, sondern die schlechten Formen um der unsterblichen Seele willen für gute anpries, war die Wahrheit zwischen ihm und seinem Gegner geteilt. Es waren Einwendungen zu erwarten, es war zu befürchten, daß die sophistische Dialektik der Romantiker diesen schwachen Punkt ergreifen und Trugschlüsse daraus spinnen werde.

Von einem Manne wie Eichendorff freilich war diese Art der Polemik nicht zu erwarten. Eine liebenswürdige Persönlichkeit, eine milde, freundliche Muse, die so reizend bei Waldhornklang mit schlanken Reiterinnen sich in den Sattel warf und das Dunkel der Wälder durchstreifte, so anmutig mit träumerischen Vagabunden durch die Lande irrte: da war nicht Gift der politisch-historischen Blätter, nicht hämische Verdrehung zu besorgen. In manchen Stellen erkennt man auch sogleich das unbefangene Gemüt wieder, vor allem in dem, was er über die falsche, die negative Moral des Pietismus

in den Schlußbemerkungen sagt. Nicht nur durch diese Spuren altbekannter Liebenswürdigkeit, sondern durch den ganzen Standpunkt scheint dieses Büchlein den Gegner wirklich zu entwaffnen, wenigstens macht es alle Entgegnung, Widerlegung überflüssig. Es ruht einfach auf der Tatsache, daß der Verfasser katholisch ist, mit gutem Glauben in dem lebt, worin er geboren ist, und so die Poesie, die ganze Welt katholisch haben möchte. Er beweist nicht; ganz einfach und naiv handelt er, als ob alles, was man von Gründen gegen die Romantik vorgebracht hat, nicht existiere. Geboren in der schlechtweg positiven Konfession, predigt er schlechtweg positiv seine Dogmen. Können wir ihm Gründe abzwingen? Ja, wenn Gründe so gemein wären wie Brombeeren, so sollte ihm doch keiner mit Gewalt einen Grund abnötigen! Er steht um etwa 40 Jahre hinter der Zeit, er steht da, wo die Romantik gegen den Rationalismus auftrat, er steht in jener verschollenen Polemik gegen die Aufklärung. Der seichte Rationalismus, die alles unterwaschenden Gewässer des altklugen Rationalismus, das wuchernde Schlingkraut der rationalistischen Wüste — das ist sein drittes Wort. Er weiß einmal nicht, daß die Glocke anders geschlagen hat, daß eine Zeit gekommen ist, welche jenen trüben Gegensatz, da das Nikolaische Extrem dem Novalis-Schellingischen, da die wasserklare Verstandeskategorie der unfrei gärenden Idee der Unendlichkeit gegenüberstand, getilgt und die inhaltvolle Freiheit, den unendlichen Gedanken in Vermittlung mit dem Endlichen, verständige Vernunft und vernünftigen Verstand zum Besitze der Geister, zur Forderung der Völker erhoben hat. Vor der Aufklärung, die er kennt, vor jener armen ersten Phase der Aufklärung will er uns in die katholische Kirche retten. Er sagt es offen, gerade, ehrlich; er meint es gut. So stellt er denn das Urteil über die Romantik, das in der modernen Literatur längst feststeht, einfach auf den Kopf. *Wir* sagen: die Romantiker taten mittelalterlich, weil das Mittelalter poetische Formen hatte, sie stellten sich katholisch, weil der Katholizismus der Phantasie eine bunte Farbenwelt gibt; sie begiengen die Unredlichkeit, um des ästhetischen Zwecks willen Zustände real machen zu wollen, denen sie im innersten Herzen fremd waren, sie trogen, sie logen, sie waren Kinder der Zeit, sie hätten ehrlich sein und es gestehen sollen. *Er* sagt: freilich logen sie, wenn sie es so machten, sie hätten Kinder des Mittelalters, sie

hätten ehrlich katholisch sein oder werden und dem Katholizismus dann durch ihre Poesie dienen sollen. Wir sagen: hätten jene Dichter mit freiem Geiste die Glaubens-, Sagen-, Märchenwelt des Mittelalters unter anderem als Objekt behandeln wollen, wer konnte es ihnen wehren? Aber sie wollten jene Welt nicht als Objekt, sie wollten sie als Element, worin die Phantasie des Dichters selbst sich bewegt, sie wollten sie als Prinzip, sie wollten diese Zustände ebendaher stoffartig wirklich zurückrufen und übten tausend verderbliche Einflüsse auf die Gesellschaft, auf den Staat. Er sagt: o nein, lang nicht stoffartig genug verfuhren sie; ihnen hätte nicht die Poesie Zweck, Katholizismus und Feudalstaat Mittel sein sollen, sondern diese Zweck, jene Mittel; sie hätten nicht den Katholizismus als Zustand wollen sollen, um ihn zu besingen, sondern die Leute herbeisingen, damit sie alle katholisch würden. Wir sagen: die Romantik wurde aus dem genannten Grunde stoffartig, aber auch darin blieb sie stofflos blasiert, es war ihr im Ernste nicht Ernst und konnte es nicht sein, dennoch aber mußte sie, wie jeder, der die Uhr der Zeit zurückstellen will, ärgerlich, bös, boshaft, verbissen und bissig werden. Er sagt: es hätte ihnen einfach Ernst sein sollen. Wie es dann mit dem Böswerden steht, wollen wir nachher sehen. Er bringt die höchst instruktive Stelle aus einem Brief W. Schlegels an eine Dame bei: er habe, schreibt dieser, die christlichen Stoffe in die Poesie zurückführen wollen, um gegen die Prosa und Engherzigkeit der Flachköpfe, gegen die sensualistische Philosophie mit ihrer platten Moral Reaktion zu machen, und weil ihm da der Protestantismus nichts geboten habe, so habe er aus den Überlieferungen der römischen Kirche schöpfen müssen; er sei von der Pracht des katholischen Kultus gefesselt worden, er habe die Theosophie studiert, er habe die geistlichen Sonette geschrieben: c'était une prédilection d'artiste. „Mit gerechtem Unwillen entdecken wir also hier", so fährt unser Apologet fort, „anstatt des ehrlichen Kampfes, den wir voraussetzen und fordern durften, nur ein diplomatisches Scheingefecht" usw. Ebenso streng ist er auf Äußerungen Tiecks zu sprechen, wo dieser die Freiheit des Dichters in Anspruch nimmt, sich in den antiken oder christlichen Olymp, wie es komme, zu versetzen, wo er interessant genug sagt, man könne den heiligen Wahnsinn der großen Religionshelden bewundernd beweinen und

doch könne ein geheimes Lächeln über der Verehrung schweben; unangenehm überrascht erkennt Eichendorff in dieser Art Begeisterung das bloße poetische Formenbedürfnis eines wähligen Talents. So ist er denn freilich kein Freund der berüchtigten Ironie, die „schon im Phantasus wie ein feiner Teeduft einer ästhetischen Abendgesellschaft über die Waldeinsamkeit der eingestreuten wundervollen Märchen herweht". „Die Romantiker hatten sich durch das wuchernde Schlingkraut der rationalistischen Wüste zwar tapfer durchgehauen, stutzten aber, als sie nun plötzlich vor der vergessenen alten Kirche standen; sie wollten allerdings das Positive, aber nicht aus orthodoxem Eifer, sondern um das Geheimnisvollen und Wunderbaren, um des schönen Heiligenscheins willen, der das Positive umgibt; sie gaben statt der heidnischen eine christliche Mythologie, mit einem Wort: sie verfochten einen Glauben, den sie im Grunde selber nicht hatten."

Auf den ersten Blick weiß man hier nicht, wie man mit diesem Schutzredner der Romantik daran ist. Vor allem müssen wir das eigene Urteil feststellen. Zunächst scheinen die Romantiker in dem guten Rechte aller Poesie zu stehen, wenn sie dem Dichter die Freiheit vindizieren, sich in fremde Weltanschauung zu versetzen, ohne daß er dafür dogmatisch in Anspruch genommen würde. Verweilen wir bei diesem Schritte, so tut der Schutzredner seinen Schützlingen unrecht, indem er sich in Vorstellungen über das Verhältnis der Kunst zu ihren Stoffen bewegt, welche die Ästhetik längst widerlegt hat. Er hat keinen Begriff vom Schönen als einem freien Scheine, der jede Zeit und jedes Weltbild beleuchten und erwärmen kann, ohne daß daraus ein Glaubensartikel des Künstlers zu ziehen wäre; seine Ansicht von der Aufgabe der Kunst ist roh stoffartig. Mehreremal sagt er, die Aufgabe der Romantik sei bloß halb eine ästhetische, sei zur guten Hälfte eine ethische gewesen; als ob nicht alle Kunst in allen Epochen immer und nie ethisch gewesen wäre: immer, weil sie gar nichts anderes ist als das Gute, je wie es eine Weltepoche besitzt und versteht, umgewandelt in reine Form; nie, weil das Gute in dieser Umwandlung eben ganz in reine Form aufgeht. Er ist ganz Scholastiker der Kunst: sie soll „das Gewissen und Gefühl der katholischen Kirche sein". Allein diesen Satz vom freien Scheine

haben die Romantiker wieder falsch gedeutet, sie haben ihn zu Erschleichungen mißbraucht, die wir denn doch genauer fassen müssen, als wir bisher in verschiedenen Wendungen getan haben. Das Gute soll sich also im Schönen zur reinen Form aufheben, es soll nicht für sich wirken, sondern nur durch sie, gerade weil es untrennbar innig in sie eingeschmolzen ist; der Ernst der Gesinnung macht noch nicht den Dichter. Aber wenn Heine den Charakter ohne Talent zum Tendenzbären macht, so sagt Prutz in seinen Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart ebenso wahr, daß das Talent ohne Charakter reiner Affe sei. Die Romantiker schlugen sich zum Affen, sie meinten durch dieses ästhetische Grundgesetz der Gesinnung enthoben zu sein. Nun wußten sie aber wohl, daß der Dichter ein ethisches Weltbild zu geben hat. Da sie in der ethischen Substanz ihrer Zeit nicht wurzelten, so ergriffen sie die Sittenbilder vergangener Menschheit als Gegenstand interesseloser Kunst und Fertigkeit, in Dagewesenes sich zu versetzen. Doch nicht jedes dagewesne Lebensbild galt ihnen gleich, sie hatten allerdings das Interesse für ein bestimmtes, für das mittelalterliche. Nur war dieses Interesse wieder kein substantielles; hier hat der oben ausgesprochene Satz seine Stelle, daß sie das Mittelalter suchten, weil die phantastische Stimmung, die sie für das Dichten in Anspruch nahmen, im Mittelalter verbreiteter, tatsächlicher Zustand war. Das Mittelalter hatte freilich noch ganz andere Kräfte, es hatte Erscheinungen, die ein moderner Dichter mit dem vollen Interesse des ethischen Geistes unserer Zeit recht wohl zum Stoffe nehmen kann; es hatte Männer, starke Menschen, Charaktere, die mitten im Dämmerschein und dem irrenden Zauberlichte der Zeit als ungebrochene Granitgestalten ragen und deren Kraft wir wahrlich für die Zwecke unseres Jahrhunderts wohl brauchen könnten. Aber nicht die Männertugend, sondern den Nebelschein der allgemeinen Beleuchtung nahm sich die Romantik aus dem Mittelalter, und so schlüpfte sie mit blasierter Seele in seine Kutten, Ornate, Rüstungen, Meßgewänder. Diese Maskerade nun tadelt der Verfasser mit Recht. Die Romantiker sagten zwar: es ist keine Maskerade, wir wünschten und wollten, daß dies Kostüm das allgemeine wäre; Eichendorff antwortet: mit moderner Seele darf man aber nicht in diesem Kostüm stecken, eure Rolle muß eure Überzeugung sein. Werft es fort, sagen

wir; behaltet es und spielt ehrlich darin, sagt er, spielt vielmehr gar nicht, sondern seid nur. Der Dichter darf wohl spielen, ja er soll, nur kein falsches Spiel; Eichendorff erlaubt gar kein Spiel. Eigentlich nun können wir mit ihm über das trockene Sein, das er verlangt, über diesen bittern katholischen Ernst nicht streiten. Er hat sich des Beweises überhoben, wir tun es auch. Wir befinden uns hier im Falle der gewöhnlichen sozialen Toleranz. So wenig ich in Gesellschaft jemand wegen der Form seiner Nase beunruhigen darf, ebensowenig wegen der Konfession, in der er geboren ist: seine Nase ist so gewachsen, und dieses Element hat er mit der Muttermilch eingesogen; so er, so ich. Das ist Zustand, das ist Tatsache. Etwas anderes ist es, wenn die Tatsache zur Behauptung, die Behauptung zum Angriff wird. Dann hört die Toleranz auf, weil Toleranz gegen Intoleranz intolerant sein muß. Doch was die Konfession betrifft, sollen uns auch die Behauptungen, die Angriffe nicht böse machen.

Ich überlasse es den Kirchlichen, mit Herrn v. Eichendorff zu rechten, wenn er Friedrich Schlegels Ansicht unterschreibt, daß der Protestantismus nichts als Polemik, negative Religion sei, oder die andere, der Protestantismus habe keine gesundene Wahrheit zum Fundament, sondern nur den Willen, sie zu suchen und zu finden, und mithin immer zu verneinen, daß irgendwo jene Wahrheit bereits gefunden sei, wenn er daher alles Zerrissene in der Romantik vom Protestantismus ableitet. Seiner ungebrochenen, auf Unterscheidung nicht geübten Denkweise ist es nachzusehen, wenn er zwischen dem Prinzip, das unter anderem die Reformation aus seinem Schoße geboren hat, und zwischen seinem toten Bodensatz und Niederschlag in der Kirche nicht distinguiert, wenn er mit unrichtigem Sprachgebrauch jenes Prinzip protestantisch nennt und vergißt, daß das, was eigentlich so heißt, die protestantische Kirche, nur allzu positiv ist, nur allzu gewiß mit gefundenen Wahrheiten sich begnügt. Dies Prinzip aber, nennen wir es nun Aufklärung, Vernunft, Rationalismus, „revolutionäre Emanzipation des Subjekts" — (Herr v. Eichendorff vergißt nur die Kleinigkeit, daß Volk und Menschheit auch Subjekte sind, und daß das zu Volk und Menschheit erweiterte Subjekt doch wohl eine andere Objektivität hat als eine Kaste von priesterlichen Subjekten, welche ihre Sub-

jektivität als objektiv behaupten) — oder nennen wir es in Gottes Namen dennoch Protestantismus: dieses Prinzip schätzt es sich freilich zur Ehre, nichts von gefundenen Wahrheiten, nichts von der dritten Person und dem Perfektum „es hat jemand irgendwo hinter den blauen Bergen die Wahrheit gefunden" zu wissen, aber ebensowenig sucht es, um das Finden zu verneinen, sondern es findet im Suchen, sucht im Finden, es konjugiert das Verbum Finden durch alle drei Tempora. Meinen andere, es gebe Leute, die die Wahrheit fix und fertig in einer Kapsel haben, so wünschen wir ihnen Glück zu ihren guten Tagen.

Da wir somit das Buch als ein unschuldiges behaupten, das uns nur Gelegenheit gegeben hat, einige Begriffsnester zu entwirren, so wären wir fertig, aber doch fehlt noch etwas, wir haben es noch nicht vollständig prädiziert. So ganz unschuldig kann es denn doch nicht abgehen, wo Geschichtliches zu beurteilen ist und doch die Überzeugung so ganz aprioriſch als undurchdringlich fester Pflock festsitzt. Der Leser wird längst mit einiger Verwunderung gefragt haben, was denn das für eine Art Schutzrede sei, wo der Schutzredner ganz wie der Gegner, nur aus ganz anderen Gründen, seinem Schützling die Leviten liest. Das Rätsel kann sich nicht anders lösen als so: der Verfasser lobt eigentlich nicht die Romantiker, sondern das, was sie gewesen wären, wenn sie gewesen wären, wie sie nach seiner Ansicht hätten sein sollen. Allein, da dies denn doch gar zu dünn wäre, so muß er eine kleine Umstellung der Dinge vornehmen, er muß den Begriff, den er von der wahren Aufgabe dieser Schule hat, historisch machen. Also: jener Begriff war wirklich ihre ursprüngliche Intention, und der Fehler war ihr Abfall von der Intention. Dies wäre denn, meint man, zu belegen. Kann man es aber nicht belegen, so kann man ja wenigstens tun oder (daß ich mich milder ausdrückte, da ich vollständig überzeugt bin, daß hier nicht Betrug vorliegt) man täuscht sich, man meint, es müsse so gewesen sein, weil man es wünscht. Aber von der Selbsttäuschung ist doch nur ein kleiner Schritt zur Täuschung. Warum fällt denn dem Verfasser so gar spät, ganz am Schluß erst ein, daß die ganze Schule fast aus lauter norddeutschen Protestanten bestand, denen „der natürliche Boden einer katholischen Gesinnung fehlte, die schon frühzeitig vom Baume der Erkenntnis genascht hatten?" Frei-

lich die Erklärung ist gleich zur Hand: „es war bewußtlos hervorbrechendes Heimweh nach der Kirche.“ Wir meinten bisher, ein sehr bewußtes, vor lauter Bewußtheit gar kein Heimweh sei es gewesen. Doch es kommt ja einfach auf den Stoff an, es fragt sich, ob und wie der Verfasser seinen Satz an den Persönlichkeiten nachweist. Er charakterisiert sie der Reihe nach in flüssigem, bildlichem Style, woran man gern den Mann erkennt, der als Dichter so viel liebenswürdiger denn als Polemiker ist. Zuerst nachdem von Goethe tief verkehrt gesagt ist, seine Poesie gebe bloß Natur und nicht mehr, von Schiller, er habe den trockenen Rationalismus verherrlicht, kommt, wie billig, der Evangelist Johannes der Romantik, Novalis, an die Reihe. Der Verfasser gerät ihm natürlich auf die Spur seiner mystischen Unterschleife, er wittert sie wohl heraus, wenn Novalis den Glauben an „die Allfähigkeit des Irdischen, Wein und Brot des ewigen Lebens zu sein“, für Christentum passieren läßt. Wer im ganzen Weltall Messe hört, wird kein sehr eifriger Besucher der eigentlichen Messe sein, wem Liebe, Brautnacht und Tod gleich gilt mit dem Opfer des Herzens an Gott, der wird den Rosenkranz nicht fleißig drehen. Es ist Pantheismus in der Form naturphilosophischer Mystik, sagt der Verfasser selbst: gut, und wer berechtigt ihn, wenn er selbst einsieht, daß diesem Schoßkinde der Phantasie das Christentum bloße Poesie war, hinzuzusetzen, darein „habe es sich ihm bloß unvermerkt verwandelt“? Bei Novalis ist keine Spur von dem einfachen christkatholischen Glauben, den Eichendorff sucht, nicht vornen, nicht in der Mitte, nicht am Ende. Also schon hier der kleine Betrug falscher Distinktion zwischen ursprünglichem Ziel und Abfall vom Ziel. Ja man kann sagen, Novalis wäre gerade dann von sich abgefallen, wenn er im Sinne Eichendorffs Ritter der Kirche geworden wäre. Bei Wackenroder mißtraut Eichendorff ebenfalls der Bekehrung durch Kunstentzückung; von W. Schlegels prédilection artistique wendet er sich, wie wir sahen, mit Unwillen; Friedrich Schlegel: wann war er Romantiker, als er die „Lucinde“ schrieb oder als er katholisch wurde? Zuerst heißt es: er habe sich durch die Romantik durchgekämpft und sei sich ihres ungeheuern Irrtums bewußt geworden; also war er Romantiker in der „Lucinde“? Dann heißt es: die Romantik sei nur bis dahin eine bloße, mehr oder minder un-

klare symbolische Umdeutung des Katholizismus gewesen, er habe sie zu ihrem Ursprung wieder zurückgeführt. Ursprung? Wieder? Zurück? Hat denn der Verfasser einen solchen Ursprung historisch aufgezeigt? Hieß es denn nicht eben, Friedrich Schlegel habe sich durch die Romantik durchgekämpft? „Nun, das ist doch einfach: die Lucinden-Romantik ist die falsche, die Konvertiten-Romantik die wahre.“ Aber es handelt sich ja nicht von Wahr und Falsch, sondern von Ursprünglich und von Nachfolgend. Was hat denn der Verfasser zu antworten, wenn wir unsers Orts sagen: so gut du behauptest, das Spätere sei das Ursprüngliche, ebensogut sagen wir: das Frühere wird wohl als das Ursprüngliche auch in das Nachfolgende sich fortgesetzt, der Konvertit wird die Lucinden-Romantik mit hinüber in die Konversion genommen haben, und dann war er doch wohl keine besondere Akquisition für die wahre Romantik? — Steffens „stand nicht mehr auf der katholisch-romantischen Grundlage.“ Görres: wann war er Romantiker, als er von der Revolution entzückt war, als er die Deutschen gegen Napoleon aufrief, oder als er den christlichen Staat, den Erzbischof von Köln und den Rock von Trier „als geharnischter Hüter“ verteidigte? In Nr. 1 natürlich nicht; in Nr. 2 war er noch nicht ultramontan und hier sitzt ein eigentümlicher Punkt; Eichendorff rechnet die Begeisterung der Freiheitskriege der Romantik zugute, aber wie kann er dies, da die wahre Romantik ihr Vaterland in Rom hat? Soll ich für eine römische Provinz, als für mein Vaterland, Gut und Blut lassen? Napoleon war katholisch, Preußen ist protestantisch: warum für den Staat der bloß negativen Konfession gegen den Feind fechten, der die positive behalten hat trotz der Revolution und der sie wohl auf den Bajonetten auch bringen wird? Nun, natürlich in Nr. 3. Aber ich meinte doch, die Romantik sei — zwar nicht bloß, aber doch hauptsächlich eine Erscheinung der Poesie. Wie und ein Dichter, ein liebenswürdiger Dichter wollte die hämische, die scharfsinnig verdrehende, die giftige Prosa dieser Polemik romantisch nennen? Aber ihm ist sie ja nicht hämisch, verdrehend, giftig! Wohl, aber er sollte doch noch so viel Dichtersinn haben, wenigstens an der gemeinen Form, an diesem rein materiellen Bodensatz des Gezänkes ein bißchen irre zu werden. Der tolle Arnim „repräsentiert am reinsten und gesündesten die Romantik.“

Es ist wahr, mitten im systematischen Wahnsinn erkennt man bei ihm einen ethischen Gehalt, namentlich in der Gräfin Dolores; eine gestörte Ehe stellt sich durch innere Reinigung einer gefallenen Frau her, ein edler Mann heilt sein Gemüt durch Kampf für das Vaterland. Aber woher nimmt der Verfasser das Recht, darum und weil Arnim wie alle Romantiker gegen die Vernunft polemisiert, von ihm zu sagen: obgleich er Protestant war und blieb, seien seine Dichtungen dennoch wesentlicher katholisch gewesen als die der meisten seiner katholisierenden Zeit- und Kunstgenossen? Er habe den Katholizismus weder willkürlich umgedeutet, noch phantastisch überschmückt? Der einfache Katholizismus war auch für Arnim ein poetisches Motiv; ethische Grundgesinnung aber wird man doch wohl auch außerhalb des Katholizismus haben können. Mit Tieck sind wir schon fertig; es ist fatal, daß das Haupt, der reichste Dichter der Schule so geringen Anhalt gibt. War es des haltungslosen Zacharias Werner ursprüngliche Intention, Mönch und Priester zu werden, oder aber einen Orden zu stiften, der den Laien positive Formen, den Adepten die reine Erkenntnis ließ? Angefangen hat er mit diesem, geendigt hat er, nachdem er seinen Willen zerrüttet, mit jenem. Eichendorff erfreut sich dieser Erwerbung so sehr, daß er selbst seine schlechten und langweiligen Verse mit großer Liebe in Massen zitiert. Brentano wird durch den Kobold, mit dem die Religiosität in dieser dämonischen Natur zusammengekuppelt war, selbst für unsern Verfasser mehr ein psychologisches Phänomen als ein brauchbarer Ritter für seinen Zweck; an Schenkendorf gefällt ihm besonders, daß dieser sonst so edle Dichter der Befreiungskriege mit dem alten Reiche auch die alte Kirche zurückwünscht und — den Pfaffenkaiser Ferdinand, den Zerfleischer Deutschlands, als „Glaubensfels im Ungewitter“ lobt! Aus Fouqué macht er wenig. Jetzt kommt er an Uhland, preist das echt Gläubige in seiner Poesie und — bedauert, daß mit ihm die Romantik ihre „katholische Heimat“ bereits verlassen habe, daß in ihm „nur noch“ (wie war es denn oben bei den andern?) ein poetisches Verständnis der katholischen Schönheit sei. Nun kommt er an seine politischen Lieder, er bezweifelt zuerst die ästhetische Zulässigkeit politischer Stoffe, — was uns hier nichts angeht, — dann aber bedauert er diese Poesie darum, weil sie, da der Dichter die stärkste, die

geistliche Waffe von sich geworfen, weltlich sei. „Die Poesie wird vom ethischen Boden auf den Rechtsboden gestellt.“ Da haben wir's, ethisch ist nur die katholische Religion, der Staat nicht (oder nur durch sie). Und nun kommt, was sich von selbst versteht: „der Staat hat ein sichereres Fundament an der echten Treue als am Vertrage, es kommt überhaupt nicht viel auf die Besieglung an“ — „die Epigonen aber haben sich's bald anders gedeutet, in das ungewisse Recht einen willkürlichen Inhalt hineingefaselt und zu dem Vertrage ihre Punktation nach eigenem Gelüsten aufgesetzt. Und so ist Uhland wider Willen und Wissen — wie in der protestantischen Abzweigung von der Romantik, so in dem trotzigen Rechtsgefühl — Führer geworden einer Dichterschar, die man ungenau als die schwäbische bezeichnet; denn sie geht in immer wachsendem Ungestüm rasch über Schwaben fort mit Anastasius Grün und Lenau durch Österreich nach Ungarn hinein, bis sie endlich allerwärts in einem Bacchantenzuge von Freischärlern austobt, die mit Uhland und der Romantik gar nichts mehr gemein haben.“ Die weiteren Gänge, denke ich, können wir uns ersparen; der Verfasser weiß mit den Namen, die er noch nennt: Kleist, Platen, Hofmann, Immermann, Chamisso ohnedies nichts weiter anzufangen, als daß er, was an ihnen krankhaft ist oder nur auf seine Mühle nicht taugt, vom Protestantismus, vom Mangel an gut katholischer Religion ableitet. Es ist Heu genug herunter: zum christlichen Staate, zur hierarchisch-monarchischen Gliederung dürfen wir nur noch nehmen, daß aus Novalis auch der Satz mit Liebe zitiert wird: „mit Recht widersetzte sich das weise Oberhaupt der Kirche frechen Ausbildungen menschlicher Anlagen auf Kosten des heiligen Sinns und unzeitigen, gefährlichen Entdeckungen im Gebiete des Wissens; denn er wußte wohl, daß die Menschen sich gewöhnen würden, alles Große und Wunderwürdige zu verachten und das eingeschränkte Wissen dem unendlichen Glauben vorzuziehen.“ Das Buch schließt mit schönen Hoffnungen auf eine Reaktion gegen die „endlose Revolution“. Das Kölner Ereignis (wo der Staat so frei war, einen ungehorsamen Priester, der seinen Grundpfeiler, die Ehe, unterwühlte, einzusperren), „eine Million Trierscher Wallfahrer“ (die in faulen Rotten, die Arbeit wegwerfend, den Erwerb verschleudernd, in Schmutzhöhlen auf der langen Reise sich zucht- und sittenlos umwälzend sich

herbeiplärren, eines der krassesten Stücke des Reliquiendienstes anzustieren): das sind seine Hoffnungsanker, und weil alle Nationalität positiv ist (hier käme also doch zum Schlusse noch ein Grund für diesen Zusammenhang, aber was für einer!), so hofft er von der katholischen Gesinnung auch Erhebung des Nationalismus. Der Sonderbund hat diesen Zusammenhang hübsch belegt: mit französischen Waffen, mit österreichischem und sardinischem Geld hat er jahrelang gerüstet, sein Vaterland zu zerreißen. Unser Ende kehrt zum Anfang zurück: wir weisen den letzten Ritter der Romantik nach Gislikon.

(Jahrbücher der Gegenwart, Januar 1848.)

# Die Literatur über Goethes Faust.

Goethes Faust ist dunkel. Ein Beweis davon sind die vielen über ihn erschienenen Schriften, die fast alle den Charakter von Kommentaren tragen. Darf ein Gedicht dunkel sein? Es kommt auf die Bedeutung des Wortes an; wir müssen verschiedene Gründe des Dunkels unterscheiden.

Das Dunkel, welches Fremdheit der Sprache, Entfernung der Zeit und des Orts für Ausländer und späte Nachwelt mit sich führen, fällt hier natürlich weg, und hiemit der ganze philologische und antiquarische Apparat, den solches Dunkel zu seiner Lichtung erfordert. Doch kann ein Gedicht auch für die eigene Nation und Mitwelt einzelne Dunkelheiten enthalten, wenn die Szene in einer entfernten Zeit, an einem entlegenen Orte spielt, und der Dichter um der nötigen historischen Treue willen manches beibrachte, was gelehrte Notizen erfordert. Dahin rechne ich nicht sowohl das Bild der Zeit, des Landes überhaupt, deren Gesittung, politische und andere Zustände. Der Dichter setzt in unserem Zeitalter, dessen Poesie wesentlich Kunstpoesie ist, gebildete Leser voraus und Kenntnisse in der Geschichte; sollte das Bild der Zeit, in welcher das Gedicht spielt, in ihrem Gedächtnis mehr oder minder erloschen sein, so wird er es eben durch die Lebendigkeit seiner Poesie wieder auffrischen; die Sitte und Naturbestimmtheit eines fremden Volks wird ebenfalls das Gedicht selbst so vergegenwärtigen, daß nicht eben eine gründliche Kenntnis beim Leser oder Zuschauer vorausgesetzt wird. Manches Äußerliche wird er immerhin aufzunehmen veranlaßt sein, was einigen gelehrten Apparat zur Verständigung wünschenswert macht. Niemand wird es Goethe verargen, wenn er uns die Mühe auflegt, uns zu erkundigen, was ein Inkubus, ein Pentagramm und dergleichen sei. Der Zauberglaube jener Zeit ist einmal die äußerliche Atmosphäre, worin die Tragödie spielt, und diese muß durch solche einzelne Züge zu einem konkreten Bilde kondensiert werden.

Etwas anderes ist es schon, wenn dasselbe Gedicht aus der Vergangenheit, in der es spielt, in die nächste Gegenwart herübergreifend, allerhand Anspielungen auf moderne Literatur, Sitten-

geschichte usw. in sich aufnimmt, welche auch für den wahrhaft Gebildeten einer erklärenden Notiz bedürfen, sofern ihr Gegenstand nicht von allgemeiner und bleibender, sondern von vorübergehender und zufälliger Bedeutung ist. In dem Grade, in welchem ein Gedicht unsterblichen Gehalt hat und wesentliche, für alle Zukunft bedeutende Erscheinungen des Geistes in ihm niedergelegt sind, wird es lästig sein, Partien in ihm anzutreffen, die, ohne Zusammenhang mit dem Ganzen episodisch eingefügt, auf ephemere Zeiterscheinungen satirische Lichter werfen, welche kurz nach der Abfassung dem Publikum bereits unverständlich werden müssen, ja schon bei den ersten Lesern gewisse Lokalkenntnisse von Goethes näherer Umgebung und dergleichen, was man sich nur zufällig verschafft, voraussetzen. In der Tat, es ist sehr zu mißbilligen, es ist ein Leichtsinn und Übermut, daß Goethe eine Schnur von Xenien von meist ephemerer Bedeutung, da er eben nicht wußte, wohin damit, in ein ewiges Gedicht, wie den Faust, aufnahm. Wem ist zuzumuten, daß er von Mieding, dem Theatermaschinisten zu Weimar, wisse, daß er errate, was der Servibilis bedeutet, daß unter dem Kranich Lavater verstanden ist usw.? Diese Tages- und Ortsbeziehungen gehören nicht in ein weltumfassendes Gedicht, mit solcher Garderobe der Literatur und Tagesgeschichte will man nicht geplackt sein, wo es sich um ewige Empfindungen handelt. Nicht nur in der Walpurgisnacht und dem störenden Intermezzo, schon in der Hexenküche kommen zu viele Nüsse der Art zu knacken, die mit einem Scheine tiefer Bedeutung täuschen und nur für den, der den kleinen Krieg der damaligen Literatur erlebte, in Weimar war, Personen aus Goethes Umgebung kannte, verständlich sind. Jugendliche Geister namentlich, ohne Erfahrung, Weltkenntnis, die mit frischer Erwartung lauter großer und würdiger Ideen an die Tragödie treten, suchen in diesen kleinen Stichen allerhand Mysterien; ein Gedicht wie Goethes Faust sollte aber nicht mystifizieren.

Reden wir aber von dem geistigen Gehalte und der inneren Form eines Gedichts, so muß sogleich unbedingt der Satz aufgestellt werden: ein Gedicht soll sich selbst erklären, soll durch sich selbst unmittelbar deutlich sein. Freilich — für wen? Es kann ein Gedicht geistige Erscheinungen zum Inhalte haben, die nur der versteht, der sie in irgend einer Weise selbst durchlebt hat, und nur derjenige

durchlebt hat, der auf einer gewissen Höhe der Bildung steht. So wird Goethes Faust niemand verständlich sein, der niemals philosophische Zweifel gehegt, niemals über die höchsten Probleme des Denkens wissenschaftlich nachgedacht hat. Wer keine Idee vom Verhältnis des Bösen zur Weltordnung hat (und der gesunde Menschenverstand, der populäre Religionsunterricht geben noch keine), der wird nimmer den Prolog im Himmel, wer sich nicht mit der tiefsten Skepsis getragen hat, nimmer die ersten Szenen verstehen. Auch die Geschichte Gretchens, obwohl sie unmittelbar jedes Herz rührt, erhält doch ihre tiefste Wirkung erst durch ihre Beziehung auf die unendlichen Seelenkämpfe Fausts. Goethes Faust ist ein philosophisches Gedicht. Dies ist zunächst ein höchst zweideutiges Lob; denn daß ein Gedicht keineswegs metaphysische Fragen ausdrücklich und ausgesprochenermaßen an der Stirne tragen, daß vielmehr der metaphysische Gehalt ganz in Fleisch und Blut verwandelt, ganz in die Form unmittelbarer Erscheinung aufgegangen sein soll, dies setze ich als weltbekannte Binsenwahrheit voraus. Wenn nun Goethes Faust unverhüllter als irgendein anderes bedeutendes Drama um letzte metaphysische Fragen sich dreht, zugleich aber von anerkannt ungeheurer poetischer Wirkung ist, so werden wir sagen müssen: darin zeige sich hier der Genius, daß er diesen Inhalt trotz seiner metaphysischen Weite und Tiefe in den festen ästhetischen Körper zu bannen verstand. Ist ihm dies gelungen, so müssen wir die oben aufgestellte Behauptung, daß nur der philosophisch Gebildete dies Gedicht verstehe, dahin beschränken, daß allerdings nur dieser, aber dieser, ohne sich während des Lesens begriffsmäßig philosophische Rechenschaft zu geben, das Gedicht vollständig genieße. Der Prolog im Himmel spricht die Idee der relativen Notwendigkeit und der beständigen Ohnmacht des Bösen so plastisch aus, daß sie wirklich vergegenwärtigt ist; man braucht ihn nicht mit dem Kopfe, man kann ihn ganz mit der Phantasie lesen, und, was er besagen will, dennoch ganz in sich aufnehmen. So und nicht anders soll ein Gedicht gelesen werden. Die Poesie ist nicht da, daß sich der Leser den Kopf zerbreche, sie gibt ihre Ideen unvermerkt ein, weil sie ganz in Bild und Form gewandelt sind. Sowie wir uns über ein Gedicht besinnen müssen wie über Rätsel, so ist dies ein Beweis, daß diese Wandlung nicht gelungen ist, sondern Idee und Bild

außereinander liegen geblieben sind. Dies ist dann ein Dunkel, das unter allen Umständen verwerflich ist. Ein bedeutendes Gedicht philosophisch zu erörtern, ist ein sehr lobenswertes Unternehmen. Aber was ist die Aufgabe? Nicht, einen philosophischen Kommentar zu liefern, — verständlich soll das Gedicht für sich sein ohne alle Beihilfe dieser Art —, sondern den ersten Eindruck, den ästhetischen, der als solcher schon ein vollständig klarer sein muß, nachträglich in das philosophische Bewußtsein zu erheben und sich von seinen Gründen Rechenschaft zu geben. Dies Geschäft hat nun zwei Seiten. Der reine Ideengehalt wird abgelöst von der Form, worein der Dichter ihn gegossen: dies ist die eine Hälfte des Geschäfts; die andere ist, daß man nachweist, wie und warum die Idee gerade in diese Form niedergelegt wurde, daß man den Prozeß, wodurch der Dichter Idee und Bild in eines wandelte, ihm nachdenkt. Wie die Momente der Idee und der Organismus der ästhetischen Form einander entsprechen, oder, wenn dies nicht der Fall ist, wo der Fehler liege, dies darzutun ist die Aufgabe der philosophischen Betrachtung eines poetischen Kunstwerks. Eine Abhandlung über eine Tragödie soll nicht eine philosophische überhaupt, sondern eine philosophisch-ästhetische sein; unter den philosophischen Wissenschaften ist es nicht die Metaphysik, nicht die Psychologie, Ethik, Religionsphilosophie, sondern die Ästhetik, die hier beteiligt ist. Ein Gedicht ist nicht zu behandeln wie ein Faden, an welchem hinlaufend man Gelegenheit nimmt, über dies und das zu philosophieren, nicht wie ein Kleiderrechen, an den jeder seine philosophischen Stöcke, Schirm, Kappe, Hut hinhängt. Ist der erste Teil der Tragödie poetisch, so ist er unschuldig daran, wenn er meistens auf diese Weise behandelt worden ist.

Aber sogleich hier müssen wir scharf unterscheiden zwischen dem ersten und zweiten Teile. Der letztere nämlich ist in einem ganz anderen Sinne dunkel als jener. Im ersten sehen wir das Schwierigste, was ein Dichter leisten kann, die Wandlung der tiefsten und universellsten Ideen in poetisches Fleisch und Blut, durch das Geheimnis der Phantasie gelöst. Die Unendlichkeit des ideellen Gehalts forderte allerdings schon hier die Einführung außermenschlicher Figuren. Das absolut Vollkommene kann in keinem wirklichen Individuum existieren, ebensowenig das absolut Böse, und doch han-

delte es sich geradezu darum, diese beiden abstrakt allgemeinen Begriffe zu personifizieren. Aber dies ist bereits schief ausgedrückt. Goethe gieng als echter Dichter nicht vom allgemeinen Begriffe aus, um durch Mägdearbeit der Phantasie erst ein konkretes Bild für ihn zu suchen; die Ideen, die sein Faust in sich aufnehmen sollte, waren vornherein nicht auf dem Wege der Abstraktion gefunden, sondern ein Empfundenes und Erlebtes, sie verkörperten sich ihm zu fester Gestalt an der Volkssage vom Dr. Faust, an dem alten Puppenspiele, das „vieltönig in ihm summte und widerklang". So hatte er sogleich für die Idee des Bösen eine Figur, die nicht, wie dazu die Darstellung abstrakt allgemeiner Begriffe leicht verführt, allegorisch, sondern m y t h i s c h ist, d. h. nicht von einem Einzelnen auf dem Wege der Absicht und Reflexion ausgeheckt, sondern unbewußt erfunden und geglaubt von der religiösen Volksphantasie, und auch demjenigen, der diesen Glauben nicht mehr teilt, noch vertraut und geläufig genug, um ihn schnell in die Illusion hineinzuziehen. Gerade in der Haltung dieser Figur müssen wir den Dichter so unendlich bewundern. Goethe hütete sich gar nicht davor, durchscheinen zu lassen, daß es zur Erklärung des Bösen gar keines Teufels braucht, daß dieser Mephistopheles also nur ein mythisches Wesen ist, er legt ihm selbst solche Äußerungen in den Mund, die eigentlich seine Existenz negieren, z. B.:

„Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zugrunde gehn."

Und dennoch wird selbst durch solche Stellen die Illusion, als hätten wir ein lebendiges, kompaktes Individuum vor uns, niemals gestört, sondern eben, wenn solche kritische Gedanken in uns ansetzen wollen, aufs heiterste wiederhergestellt, so treffende Züge des Lebens sind dem Schalke geliehen. Nur einmal philosophiert er zu viel, will sich selbst definieren und spricht etwas konfus, so daß wir nicht mehr ihn, sondern den zum Philosophieren ungeschickten Dichter hören. Die andern übermenschlichen Figuren, der Herr, der Erzengel, sind ebenfalls nicht Allegorien, sondern mythische Gebilde der religiösen Phantasie und dem Leser geläufig. Der Erdgeist kommt auch in der Astrologie und Magie vor als ein geglaubtes Wesen und ist zudem so lebendig und klar gehalten, daß man sich billig

wundern muß, wie manche Ausleger in der Erklärung dieser Figur irren konnten. Alle diese Figuren nun, obwohl sie als besondere Hypostasen außer den Helden hinausgestellt sind, heben doch den Charakter der tiefsten Innerlichkeit, wodurch unsere Tragödie so national deutsch ist, nicht auf. Fausts Inneres ist der Boden, worauf die allgemeinen Mächte sich bekämpfen, der wahre Schauplatz der tragischen Gewalten. Faust ist mit Mephistopheles e i n Mensch und mit dem Herrn auch: der Mensch. Sein Inneres sehen wir zunächst im Zustande des Zweifels. Dieser ist an sich eine wissenschaftliche, keine poetische Erscheinung. Alles bloß Gedankenmäßige, womit ein Individuum beschäftigt erscheinen soll, kann poetisch werden nur dadurch, daß wir diesen Gedankengehalt niemals nackt für sich, sondern immer zusammen mit seiner Wirkung auf die Stimmung des mit ihm beschäftigten Subjekts sehen. Gedanken, an sich prosaisch, werden poetisch als Ausfluß und Quelle von Gefühlen, als Nachklang und Hebel von Handlungen. So grübelt Hamlet über das Jenseits, aber dies Grübeln geht aus einer Stimmung hervor und bewirkt eine Stimmung. So tritt Faust nirgends bloß als Denker vor uns, seine Gedanken erscheinen im Elemente leidenschaftlicher Stimmung empfangen, gehegt, erwärmt, bewirken Leidenschaft, Ungeduld, Wehmut, Zorn, Verzweiflung, Empörung. Fausts Zweifel ist kein konsequenter Skeptizismus; er verzweifelt am Wissen der Wahrheit und will sie doch durch die Gewalt unmittelbarer Anschauung erstürmen. Eben diese Inkonsequenz ist poetisch; das eiferartige, heiße, inbrünstige Wesen gibt erst das Feuer, die Glut. So zu einem atmenden Individuum gebildet, verkündigt dieser Faust zwar, was im geheimsten Innern des Menschengeistes sich regt und flüstert, und in jedem Worte erweitert sich seine Person zur Menschheit; aber dennoch bleibt er immer dieser bestimmte Mensch, und die Grenzen seiner Persönlichkeit zerfließen uns nie in eine abstrakte Leere. Ohnedies ist er durch die Anlehnung an die Sage in eine bestimmte Zeit, in bestimmte Verhältnisse gestellt; es hat alles die Färbung einer historischen Situation, und der Leser bleibt fest in dem Glauben, daß ein wahrer, ein wirklicher Mensch so sprechen, so leben, so leiden könne. Von den anderen Personen, von Wagner, Marthe, Gretchen, Valentin, den Trinkern in Auerbachs Keller sage ich nichts; diese sind ohnedies ganz aus dem Kerne der Poesie geschnitten, sie leben

und atmen so vollkommen, daß ihnen vorzüglich das Gedicht die allgemeine Bewunderung auch derjenigen verdankt, die seinen tieferen Gehalt nicht verstehen. Über die Macht, den Wohlklang, den brausenden Donner und die bezaubernde Süßigkeit der Sprache in diesem ersten Teile will ich mich nicht in Lobpreisungen ergehen. Goethe hat nirgends diese Energie des Wortes und Klanges neben der größten Weichheit und Zartheit entwickelt, ist nirgends der ungeheuren Sprachgewalt Luthers so nahe gekommen.

Zugleich sind jedoch die ästhetischen Mängel, welche schon in diesem ersten Teile die Tiefe und Universalität der Bedeutung mit sich brachte, nicht zu verbergen. Zu einer vollständigen und organisch sich entwickelnden Handlung konnte sich ein so weiter Stoff unmöglich abgrenzen lassen. Ein Held, der in seinem Streben unverkennbar die Menschheit und in seinem Schicksale ihre Bestimmung repräsentiert, müßte eigentlich alle Hauptsphären menschlicher Tätigkeit durchwandern, und ein Schluß ist nicht zu finden, denn es kann nie ein Moment in der Zeit eintreten, wo das Endschicksal des menschlichen Geistes, so klar es in der Idee entschieden ist, in einem besonderen Akte fix und fertig erschiene. Doch dies führt zu schnell zum zweiten Teile hinüber; der erste konnte sich dramatisch geschlossener halten, da der Held, nachdem er sich ins Leben gestürzt, hier nur durch ein Lebensverhältnis hindurchgeführt wird. Aber schon hier forderte die Unendlichkeit der Bedeutung das Einweben phantastisch wunderbarer Figuren, diese wandeln mit Personen von Fleisch und Bein, ganz als verstünde es sich von selbst, auf einem Boden. Szenen, die auf dem Schauplatze naturgemäßer Wirklichkeit vor sich gehen können, wechseln mit solchen, wo alle Naturgesetze aufgehoben erscheinen, und diese verhalten sich in ihrer Behandlung zu der Einführung des Wunderbaren in anderen dramatischen Gedichten wie eine genial skizzierte Federzeichnung zu einem ausgeführten Kupferstiche. Ein andermal führt die Aufgabe, das Leben und Treiben der Masse mit den tiefen Kämpfen des zum vollen Bewußtsein erwachten Geistes zu vergleichen, ein Bild von epischer Breite herbei, das theatralisch auch nicht darstellbar ist; das streng Dramatische ist aber immer auch theatralisch, wenn man nur von diesem Ausdruck die tadelnden Nebenbegriffe entfernt hält. Zwischen jenen rein menschlichen und den geisterhaften Wesen kann es ferner

zu dem eigentlich nicht kommen, was wir Handlung nennen. In einer Handlung muß Mensch gegen Mensch mit gleichen Grenzen der Kraft stehen, und jeder derselben muß sein bestimmtes menschliches Pathos haben. Der Abfall von Gott, der Bund mit der Hölle mag immerhin als eine Tat von großer negativer Erhabenheit erscheinen; doch Goethe hat dieses Motiv nicht im Sinne der Sage aufgenommen, wo Fausts Verbrechen eben dieser Pakt mit dem Teufel ist, sondern aus tieferen Absichten markiert er diesen Übergang zur förmlichen Abschließung des Bundes mit Mephistopheles so wenig, daß er ihn vielmehr ganz cavalièrement in nobler Nachlässigkeit geschehen läßt. In der Liebesgeschichte mit Gretchen erscheint Faust ebenfalls nicht im streng dramatischen Sinne als handelnd, weder in seiner Treue noch in seiner Untreue. Die erste Untreue, ein Verbrechen gegen Gretchen, aber eine Handlung der sittlichen Kraft gegen Mephistopheles, nimmt, gemäß dem Charakter Fausts, sogleich einen theoretischen Charakter an: Faust sammelt sich aus seinem Genußleben in Wald und Höhle zu ideeller Kontemplation, die sich zwar sehr poetisch, aber nicht dramatisch, sondern lyrisch ausspricht. Übrigens ist er in diesem Verhältnisse, sowie überhaupt, mehr ein Spielball wechselnder unendlicher Gefühle als ein handelnder Heros: ganz der poetischen Aufgabe gemäß, da die eigentlichen Prinzipien des Handelns, obwohl in Fausts Innerem sich zum Kampfe begegnend, doch aus ihm hinausgestellt sind in mythische Figuren. Was endlich die Folge der Szenen betrifft, so kann hier von strenger Ökonomie, wo ein Glied scharf ins andere greift, keines zu wenig, keines zu viel ist, nicht die Rede sein. Die Universalität der Bedeutung hat die kompakte Form durchbrochen. Ich möchte die eigentümliche geistige Atmosphäre, die, wie jedes Gedicht, so auch diese Tragödie hat, als eine Unendlichkeit der Perspektive bezeichnen. Jedes Kunstwerk soll in der endlichen Form die unendliche Bedeutung tragen, keinem soll diese Perspektive fehlen; bei Goethes Faust aber springt das Auge über Vordergrund und Mittelgrund jeden Augenblick weg, um in dieser unendlichen Aussicht des Hintergrunds sich zu verlieren; die Figuren, die über die Szene gehen, weisen sogleich dort hinüber, man sieht durch Risse auf allen Punkten in diese Ferne hinaus. Ein solches Gedicht konnte unmöglich der Zeit nach in einem Gusse entstehen. Den universellsten meta-

physischen Gehalt in echt poetische Form zu fassen, ist die Sache einzelner Geistesblitze, die jenen flüchtigen Moment, der die disparatesten Gegensätze, die absolute Idee und die sinnlich begrenzte Form, auf einen Augenblick vermählt, eben da er im Entstehen schon wieder entfliehen will, festhalten. Goethe legte mit dem letzten Geheimnis seines eigenen Lebensgehalts das Bewußtsein der Menschheit in dieser Tragödie nieder; sie begleitete ihn von den jugendlichen Jahren ins Greisenalter; der unendlich unerschöpfliche Gehalt gärte und gärte in der Brust des Dichters und schleuderte von Zeit zu Zeit nach langen Zwischenräumen wie in vulkanischer Eruption eine glühende Masse aus dem Krater tiefbrütender Phantasie hervor. Kurz, der Faust bleibt fragmentarisch, er bleibt ein großartiger Torso, auch wenn der äußerliche Abschluß der Tragödie, den endlich der Greis versuchte, zehnmal besser gelungen wäre, als er gelungen ist.

Diese Mängel nun sind im zweiten Teile, während sie im ersten mit den Schönheiten des Gedichts unmittelbar zusammenhängen, zu schreienden Fehlern angeschwollen und haben das Schöne geradezu aufgehoben, oder vielmehr, sie schwollen so hoch an, weil keine Kraft mehr da war, Schönes zu produzieren. Dieser ganze zweite Teil ist ein mechanisches Produkt, nicht geworden, sondern gemacht, fabriziert, geschustert.

Ich befinde mich, indem ich hier meinen Widerwillen gegen dieses Produkt ausspreche, in einer besondern Verlegenheit. Dieser zweite Teil ist fast aus lauter Allegorien zusammengesetzt. Daß die Allegorie nicht ein Produkt dichterischer Schöpferkraft, sondern prosaischen Verstandes ist, der zur Einkleidung eines allgemeinen Begriffes nachträglich die Einbildungskraft aufbietet, ist etwas so Weltbekanntes und Triviales, die Kinder auf der Straße wissen es, daß es eigentlich eine Beleidigung des Publikums ist, wenn man es darüber erst zu belehren unternimmt. Und doch haben die meisten Schriftsteller über Goethes Faust diesen zweiten Teil an poetischem Werte geradezu, als existierte in der Philosophie des Schönen dieser Begriff der Allegorie gar nicht, dem ersten an die Seite gesetzt. Oder wenn sie auch zugaben, daß die Allegorie nicht rein poetisch sei, wenn sie zugaben, daß die Reflexion ungleich mehr Teil hat an diesem Fabrikat als die Phantasie, so hatte es doch für ihr Gefühl gar nichts Widerstrebendes, daß ein allegorisches Machwerk sich hier als Fort-

setzung und abschließender Teil an die Seite eines herrlichen poetischen Produktes drängt. Goethe hat bekanntlich mit edler Bescheidenheit selbst geäußert, daß das hohe Alter auf eigentliches Produzieren ganz verzichten müsse. Hr. Weber (Goethes Faust) meint, man könne doch zum Dichten nicht zu alt werden, wie zum Heiraten. Ich will nicht untersuchen, wie weit, was man zum Heiraten braucht, mit dem verwandt ist, was man zum Dichten braucht (wiewohl beides näher zusammenhängen dürfte, als es scheint); aber in einer Zeit, wie die moderne, wo Reflektieren und Denken so weit über die sinnlichen Geistestätigkeiten vorherrscht, wird sich das Alter, wo ohnedies die Phantasie allmählich verdampft, schwerer als irgend in einer andern, gegen die eindringende Kühle prosaischer Besonnenheit halten. Schon im Briefwechsel mit Schiller gesteht Goethe, daß er, ganz in seinen wissenschaftlichen Studien lebend, fast aufgehört habe, ein Dichter zu sein. Es war bei den Alten anders, da war die ganze Zeit jung, und ebendaher die Kunst nicht bloß ein Moment, sondern der höchste Ausdruck ihrer Bildung. Jetzt ist die Kunst an die Seite hingedrängt als eine Tätigkeit, die wir noch mitnehmen, in der wir aber nie mit unserem ganzen Geiste sind; und wie der Einzelne in unserem Zeitalter viel kürzere Zeit jung ist als in jedem früheren, so begleitet ihn auch die Kunst eine kürzere Strecke durchs Leben und die Poesie eine kürzere als die andern Künste. Durch jenes Geständnis Goethes würde nun allerdings jeder Vorwurf entwaffnet, wenn hier ein für sich stehendes allegorisch didaktisches Produkt vorläge; man könnte sagen: nun ja, es ist zwar kein Gedicht, aber doch etwas. Nun aber behauptet sich dieses Fabrikat als Fortsetzung eines wundervollen Produkts, es fordert selbst uns durch diese Nachbarschaft, in die es sich drängt, auf, den Maßstab echter Dichtung an es zu legen, es nötigt uns, zu vergleichen, es richtet sich selbst.

Es sind nicht nur eine Masse Allegorien in diesem zweiten Teile neu eingeschoben, sondern selbst die lebendig konkreten Personen des ersten Teils, Faust, Mephistopheles, in Allegorien verflüchtigt. Faust ist nicht mehr dieses Individuum aus dieser Zeit, das als solches gerade durch seine Individualität Repräsentant des Menschengeistes war, sondern er ist ein Begriff, z. B. der Begriff der Romantik, und durch eine völlige Zerreißung der Zeit kommt er mit Helena auf der einen, Byron (Euphorion) auf der andern Seite, die aber

freilich selbst auch nur Begriffe sind, auf einen Boden zu stehen. Mephistopheles ist (als Phorkyas) das negative Moment in der Auflösung antiker Kunst und Schönheit usw. Wer kann an diesen Gliedermännern eine Freude haben? Wem geht das Herz auf, wenn er diesen zweiten Teil liest, wer wird gerührt, begeistert, wer empfindet Furcht und Mitleiden? Freilich es gibt Leute, die einen starken Magen haben. Ein von der Hagen, ein Mone höhlt sich die Helden der altdeutschen Sage zu allegorischen Puppen aus und meint, nun erst die poetische Schönheit dieser ausgebälgten Häute bewundern zu können. Die Allegorie hat einen Begriff fertig; nun nimmt sie eine Erscheinung aus der Wirklichkeit, schneidet ihr Eingeweide und Seele heraus und legt jenen Begriff dafür hinein: der Zusammenhang des Begriffs mit diesem seinem Balge ist kein anderer als ein tertium comporationis; da aber jedes Ding der Vergleichung ebenso viele Seiten darbietet, als es Eigenschaften hat, so ist es nicht klar, was in dem bestimmten Falle das tertium sein solle. Statt also die Idee durch das Bild deutlich zu machen, was ihre Absicht war, hat sie jene vielmehr verdunkelt und muß erst unter ihr Bild hinschreiben, was es will, oder es durch den Zusammenhang deutlich machen. Hätte uns niemand gesagt, was eine Figur mit einem Anker oder mit verbundenen Augen und einer Wage bedeuten solle, nimmermehr würden wir darauf kommen; steht aber die letztere Figur an einem Rathause und wissen wir anderswoher die Bestimmung des Gebäudes, so könnten wir etwa auch ohne weitere Notiz die Bedeutung der Figur erraten. Verbundene Augen können ebensogut hundert andere Dinge bedeuten als Unparteilichkeit. So mag denn die Allegorie unter anderem vorkommen, sie mag als Ornament an Gebäuden, Triumphbögen, Sarkophagen, wo das Bauwerk selbst das Sinnbild erklärt, in einem Zyklus religiöser Gemälde, deren Aufgabe die Ausfüllung gegebener kirchlicher Räume ist und wo die einzelne Allegorie durch die Nachbarschaft der anderen Bilder leicht gedeutet wird, ihre Stelle finden. Die stummen bildenden Künste werden diesen Notbehelf nicht ganz abweisen können; strenger ist es der Poesie zu untersagen, sie kann ja reden, für was hat sie ihren Mund? Gibt sie aber doch Allegorien, so soll sie wenigstens der Deutung nachhelfen, damit sich der Leser nicht abquälen müsse. Diese Nachhilfe hat Goethe im zweiten Teile des

Faust nicht gegeben, daher trifft seine Allegorien noch ein weiterer Tadel, der andere Allegorien nicht trifft, der nämlich, daß, wenn man eine Deutung derselben gefunden zu haben meint, man nie wissen kann, ob es die rechte sei. Ein Rätsel errät man und weiß dann, daß man es erraten hat, da genießt der Verstand eine anmutige Befriedigung. Aber an diesen Rätseln kann man eine Ewigkeit herumraten und nie gewiß wissen, ob man die Lösung gefunden. Solche Rätsel machen ist keine Kunst; ich darf nur zu einem Begriffe ein sehr entlegenes, durch eine seiner tausend Eigenschaften ihm von weitem ähnliches Bild suchen, die Bedeutung wohl verstecken, und ich kann die ganze Welt am Narrenseile fortziehen — oder richtiger jeden, der den Geschmack hat, sich an das Narrenseil zu hängen. Gebt dem mittelmäßigsten Kopfe den Ideenstoff dieses zweiten Teils (dieser allein bedingt ja nie den Wert eines Gedichts), dazu Goethes technische Fertigkeit (diese auch nicht), laßt ihn nur recht sitzen, schwitzen, die Feder zernagen: gebt acht, er bringt euch ein Ding heraus, das wenigstens ebenso gut ist wie das vorliegende. Wer nun Lust hat, zu raten und zu raten, ohne jemals die Gewißheit richtiger Deutung hoffen zu können, dem kann ich seinen Geschmack nicht bestreiten; ich für meinen Teil halte jede mittelmäßigste Unterhaltung für besser und belehrender als eine solche Beschäftigung. Doch Goethe kannte sein Publikum; er hätte, was er in beißender Ironie seinem Mephistopheles in den Mund legt, als Motto über das Ganze setzen können:

Und allegorisch, wie die Lumpen sind,
Sie werden nur um desto mehr behagen.

Aber auch dasjenige, was in diesem allegorischen Elemente immerhin zu erreichen war, ist nicht erreicht. Eine Mosaik von unzusammenhängenden Szenen und Akten, bedeutende Motive gar nicht benützt, schiefe, verkehrte Gedanken, wie z. B. (was Weiße richtig bemerkt hat), daß in der Gestalt des Euphorion Byron als Kind der Vermählung des klassischen und romantischen Prinzips auftritt; der Schluß des Ganzen in der Grundidee richtig, aber in der Ausführung verkehrt. Denn freilich mußte Faust gerettet werden. Diese Rettung konnte vernünftigerweise nur dadurch geschehen, daß die streitenden Gegensätze seiner und der menschlichen Natur überhaupt sich ver-

söhnen. Diese Versöhnung mochte immerhin durch geordnete praktische Tätigkeit herbeigeführt werden, aber nur nicht durch eine prosaisch industrielle. Statt daß nun aber mit dieser Tätigkeit und der Aussicht auf eine noch höhere und umfassendere die Versöhnung eintritt, verfällt Faust eben in diesem Moment dem Bösen, und kommt die Rettung äußerlich nach, in Form eines Geschehens, die dem mittelalterlichen Olymp entlehnt ist, und der so ganz, so tief protestantische Faust schließt katholisch. Ich werde auf diesen Punkt zurückkommen.

Wenige Silberblicke erinnern an die alte Kraft, aber auch hier stört die höchst manierierte sprachliche Darstellung, die sich der alte Herr Geheimrat angewöhnt. Wenn im ersten Teil die Sprache wie ein Strom daherrauscht, wie Frühlingswind fächelt, immer schlicht und immer groß in dieser Schlichtheit, so hören wir hier jene Bisam- und Moschussprache, die mit Manschetten und Glacéhandschuhen selbst ins Brautbett steigt, jenes behäbige, behagliche, selbstgefällig ordentliche, nette, glatte, limitierende Reden, das der Menschheit Schnitzel kräuselt, und niemals pretiöser und affektierter erscheint, als wenn es die gesunde Grobheit der Natur nachahmt. Wie geckenhaft ist der Zusatz, da im Mummenschanz die Pulcinelle auftreten: täppisch, fast läppisch. Unnatürliche Wortbildung, wie: zweighaft, wurzelauf u. dgl. drängt sich als Afterbild die wahren dichterischen Sprachgewalt hervor. Unerlaubte Konstruktionen, wie: „Ach, zum Erdenglück geboren, hoher Ahnen, großer Kraft" treten mit der Miene poetischer Kühnheit auf, und undeutsch angebrachte Superlative sollen die mangelnde Kraft des einfachen Worts ersetzen, wie: durchgrüble nicht das e i n z i g s t e Geschick — e i n z i g s t e Bewunderung, e i g e n s t e r Gesang — und sollt ich nicht sehn s ü c h t i g s t e r Gewalt ins Leben ziehen die einzigste Gestalt? — verbräunt Gestein, bemodert, widrig, spitzbögig, s c h n ö r k e l h a f t e s t, niedrig u. dgl. Waiblinger hat diese Sprache nicht übel parodiert in seinen drei Tagen in der Unterwelt, wo Goethe seine baldige Ankunft im Hause der Toten so verkündigt:

Und so käm' ich denn behäglich,
Wunderlichst in diesem Falle,
Nimmer fürchtend, nimmer kläglich,
Baldigst in die Totenhalle.

Und diesen Styl haben nicht wenige, selbst junge Schriftsteller nachgeahmt! Wahrlich, sie tun dem großen Manne damit eine schlechte Ehre an! Bei ihm ist das so allmählich gekommen und geworden, und in der Ausartung ist immer noch der Zusammenhang mit den Vorzügen des unnachahmlichen Styls seiner kräftigen Mannesjahre zu bemerken. Diese Affen aber machen nicht das Ursprüngliche, sondern die karikierte Ausartung nach, und was man dem alten Goethe um seiner jugendlichen Verdienste willen verzeihen kann, ist hier unverzeihliche, vettelhafte Verzerrung.

Mir wird es, wenn ich diesen zweiten Teil lese, so herbstlich grau, so regnerisch trübe zumute, meine ganze Seele trauert und weint, wenn ich den Genius so dem Gesetze der Sterblichkeit unterliegen sehe; und nur die Rückkehr zu den Werken seiner Jugend und Manneskraft richtet mich wieder auf, deren hohes Bild keine Zeit und keine Verwitterung des Alters zerstören kann.

Diese einleitenden Bemerkungen werden mir das Geschäft einer kritischen Musterung der vorliegenden Schriften wesentlich erleichtern und abkürzen. Wenn ich zum voraus sogleich sage, daß dies eben kein angenehmes Geschäft sei, so fasse ich, um diese Behauptung zu rechtfertigen, das Resultat, das sich aus einer Vergleichung der einzelnen Schriften mit den bisher aufgestellten Standpunkten ergeben wird, vorläufig so zusammen:

1. Mit geringen Ausnahmen haben sämtliche Schriftsteller, statt eine ästhetisch-philosophische Betrachtung anzustellen, eine philosophische angestellt und an unserer Tragödie Metaphysik, Ethik, Religionsphilosophie usf. doziert.
2. Sie haben mit wenigen, fast nur mit einer Ausnahme, unkritisch die Mängel des ersten und zweiten Teils übersehen und die Dichtung als ein untadelhaftes organisches Ganze mit blinder Pietät hingenommen. Was eben die Folge davon war, daß sie nur den philosophischen Gehalt, nicht den Grad, in welchem es gelungen ist, ihn in einen ästhetischen Körper zu fassen, im Auge hatten.
3. Sie haben schon im ersten Teile vieles allegorisch gedeutet, was poetisch ist. Reichliche Belege werden zur Genüge deutlich machen, was ich hiemit meine, wenn es nicht schon aus obiger Einleitung deutlich sein sollte.

Eine ganz andere Frage ist die nach der Richtigkeit der philosophischen Deutung und dem wissenschaftlichen Werte der einzelnen Schriften überhaupt, welche nun die Musterung passieren sollen. Im allgemeinen läßt sich hierin so viel bestimmen: die meisten Fehler in der Erklärung wesentlicher Punkte finden sich in denjenigen Schriften, deren Verfasser keine philosophische Bildung haben, und danach teile ich auch diese Schriften ein. Im ersten Flügel sollen die Nationalgarden des gesunden Menschenverstandes defilieren, die ohne den Schlüssel der Philosophie dieses tiefsinnige Gedicht aufzuschließen unternehmen; im zweiten das Linienmilitär der Philosophen. Jene werden, wie sich erwarten läßt, etwas salopp, schlotterig und schwankend marschieren; diese etwas steif, im Paradeschritt, knappen Hosen und Krawatten. Übrigens will ich nicht gesagt haben, daß in der Erklärung des Gedichts jene ganz oder viel, diese gar nicht oder wenig irren, wohl aber, daß jene, wo sie recht haben, nur zufällig nicht irren, da ihnen das wahre Mittel der Erkenntnis abgeht, diese aber infolge einer falschen Anwendung dieses Mittels. Die Philosophen aber sind am häufigsten in die allegorische Deutungswut schon im ersten Teile verfallen.

## Über Goethes Faust. Vorlesungen von Dr. K. E. Schubarth. Berlin 1830.

Ich kann diese Schrift nicht besser bezeichnen als so: dem Verfasser ist ein philosophischer Gedanke in die Hände geraten, er geht damit um wie die Affen in der Hexenküche mit der gläsernen Kugel, und weiß nichts Besseres zu tun, als denjenigen, denen er für diese Idee dankbar sein sollte, die Scherben an den Kopf zu werfen.

Diese Idee ist: das Böse ist als wesentlicher Gegensatz und Hebel des Guten notwendig, ein heilsames Mittel in der Weltgeschichte. Diese, besonders durch die neuere Philosophie neu begründete, Wahrheit — eine Quelle, die der Verfasser verleugnet — wird nun aber auf eine so verworrene Art auf das Gedicht angewendet, daß unser logisches Gefühl wahrhaft auf die Folter gespannt, ja auch das sittliche konfus wird.

Die Konfusion besteht namentlich darin, daß Mephistopheles dem

Faust gegenübergestellt wird als derjenige, welcher das heilsam und gesetzmäßig wirkende Böse darstelle im Gegensatze gegen Fausts Willkür und die schrankenlose Ungeduld seiner Forderungen. Allein diese Willkür und Ungeduld ist ja eben selbst auch böse, und wenn Mephistopheles das Böse repräsentiert, so muß er auch dieses Böse repräsentieren, und kann ihm nicht als Repräsentant einer andern Art von Bösem — und gibt es denn ein harmonisches und vernünftiges Böse? — gegenübertreten. So meint der Verfasser auch, es sei dem Schalke schlechthin Ernst, wenn er von Gretchen sagt: über die hab' ich keine Gewalt. Er wolle ihr nichts zuleide tun, solange sie unschuldig bleibe! Also wenn sie schuldig geworden ist, kommt er nach und tut ihr etwas zuleide: da doch das Schuldigwerden eben dieses Leidetun durch Mephistopheles ist. Wenn Mephistopheles das Böse bedeutet, bedeutet er denn nicht auch Gretchens Verführung? Es heißt so eigentlich: ich will sie zwar womöglich moralisch verderben, aber erst wenn sie selbst (das ist ja aber eben Mephistopheles in ihr) sich moralisch verderbt hat. Man lese folgenden sinnlosen Satz: „das Böse tritt leibhaftig vor Faust, ist aber nur eine schwache Nachhilfe seiner eigenen Verworrenheit und Willkür, in die seine Freiheit ausgeartet ist." Nachhilfe? Das ist so tiefsinnig, als der Begriff einer bloß von außen leitenden Vorsehung und einer gratia cooperans. Endlich kommt freilich der Sitz des Unsinns zutage. Der Herr Verfasser, dieser höchst gebildete, parfümierte, aufgeklärte Mann, glauben einfältiglich an einen Teufel (gewiß doch auch an seine Großmutter?). „Es ist allerdings eine dämonische Macht auch außer uns wirklich; sie zeigt sich in allen verderblichen und häßlichen Erscheinungen der Natur." Oh, Sie edler Perser! „In der moralischen Welt rührt von ihr alles Böse und Unheilbringende her." Da rührte ja also doch auch Fausts schrankenlose Willkür davon her. Ein andermal aber spricht der Verfasser wieder, als erkenne er in Mephistopheles bloß eine poetische Personifikation des „in der Natur und" der moralischen Welt vorhandenen Bösen. So setzt er also das Böse das eine Mal doppelt, in der Welt und daneben noch in einer besonderen Hypostase, dann wieder einfach ohne diese Hypostase, dann wieder doppelt: das geht in solchem fappeligen, duseligen Bewußtsein hin und her, hist und hott, hinter sich, für sich, durcheinander wie Kraut und Rüben.

Soll nun Mephistopheles ein anderes Böse repräsentieren als das böse Böse in Faust, so kann dies nur ein gutes Böse sein. Mephistopheles erscheint als zu gut. Es ist zwar sehr richtig, daß der Dichter diese Figur mit einer gewissen Behaglichkeit, ja Heiterkeit behandelt hat, indem er sie mit einem leisen Bewußtsein der Ohnmacht des Bösen, das als Humor zum Vorschein kommt, ausstattete; allein man darf daraus nicht folgern, daß Mephistopheles im Grunde so böse eben nicht sei. Es gibt einen Standpunkt universeller Weltanschauung, dem das Böse mit Recht als unentbehrliches negatives Moment in der Dialektik der Weltgeschichte erscheint, aber man darf darüber nicht vergessen, daß das Böse bös ist, wie dies Herr Schubarth getan hat, der nichts Notwendigeres zu tun weiß, als dem Teufel sein Horn abzuschlagen und ihn zu einem ordnungsliebenden, in seinem Gott vergnügten Polizeidiener zu machen. Herr Schubarth spricht immer, als stünde Mephistopheles über dem Bösen: ganz falsch, darüber steht nur Gott. Dem Bösen kommen die guten Früchte, die es trägt, nicht selbst zugute, denn es hat nicht diese, sondern das Böse gewollt. Sein Innerstes ist daher doch ein verbissener Grimm, der auch bei Mephistopheles zum Ausdruck und Ausbruch kommt.

Hieraus fließt eine ganz falsche Ansicht von dem Plane, den Mephistopheles mit Faust vorhat. Mephistopheles hat, meint der Verfasser, dem Faust eine heilsame Demütigung zugedacht. Was wohl Mephistopheles dazu sagen würde, wenn er hörte, daß er ein Pädagoge geworden ist und es vielleicht noch zum Knaben- und Mädchenschullehrer bringen könnte? Der Pädagog ist Gott, Mephistopheles das blinde und verworfene Werkzeug. Man muß zugeben, daß Herr Schubarth in seiner Auffassung des Paktes zwischen Mephistopheles und Faust an das Richtige streift. Faust, der das ganze Universum für ungenügend erklärt, sein unendliches Bedürfnis auszufüllen, während doch vernünftige Beschränkung, veredelter Genuß und besonnene Tätigkeit ihn den Wert desselben müßten fühlen lassen, soll am Ende eingestehen, daß die von ihm gescholtene Welt doch so übel nicht sei, aber zu seiner Beschämung, denn das Behagen in der Welt, zu welchem Mephistopheles ihn verführen will, soll ein träges und sinnliches sein, er soll den höheren Interessen absterben und im Gefühle verwirkter Ehre untergehen. Der

Kalkul gelingt aber nicht, denn es ist die Absicht des zweiten Teiles der Tragödie, deren Inhalt der Verfasser, als erst einige Szenen davon vorlagen, richtig ahnte, daß Faust mitten im Genußleben zu einer idealen Befriedigung sich erhebe, und so werden Gott und Teufel in gewissem Sinne beide die im Prolog eingegangene Wette gewinnen. Hier kam dem Verfasser seine Einsicht zustatten, daß Mephistopheles nicht bloß schlechtweg das Böse, sondern ebensosehr das die Willkür und den einseitigen Idealismus heilsam begrenzende Moment der Beschränkung überhaupt in sich darstellt; aber man kann an dieser Entdeckung keine Freude haben, weil er vergißt, daß Mephistopheles nur zusammengenommen mit Faust (seinem idealen Selbst nach) und Gott eine gute und heilsame Macht darstellt, für sich aber und getrennt von seiner Ergänzung durch den göttlichen Geist ebenso schlecht ist als die Sinnlichkeit ohne den Willen, der Verstand ohne die Vernunft und der Egoismus ohne Wohlwollen.

Aus der geschilderten sinnberaubenden, herzbetörenden Konfusion dieser Schrift geht notwendig ein Resultat hervor, das nicht bloß unlogisch, sondern unsittlich ist. Der Verfasser meint, Faust solle auf seine Verwirrungen und Verbrechen nur so zurücksehen, wie man auf etwas Mißlungenes zurückblickt, woran man sich außer Schuld weiß, er dürfe sich also „auch nicht darüber abhärmen und den Kopf zerbrechen, da das Universum, der Herr, ja überreich ist, um die Lücken eines ganzen Erdendaseins sofort zu supplieren." Sofort erlaube ich mir zu supplieren, daß man Ew. Wohlgeboren solche Beschönigung des Bösen nur darum verzeihen kann, weil schon die ungeheure Abgeschmacktheit, mit der Sie sich ausdrücken, Sie aller Imputation enthebt. Faust soll freilich nicht im Schuldbewußtsein stagnieren und auch aus seinen Verbrechen gute Lehre ziehen, aber die Reue ist ihm darum nicht erlassen, er darf die Versöhnung, die nach der Reue folgt, nicht antizipieren, als ob ihm diese darum geschenkt wäre. Nach der Ansicht des Herrn Verfassers dürfte auch Judas Ischariot in der Überzeugung, daß sein Verbrechen heilsame Folgen haben werde, statt daß er sich erhenkt, mit einem halben Bedauern und süßen Lächeln auf seine Tat zurücksehen.

So geht es, wenn man läuten hört, und weiß nicht, in welchem Dorfe, wenn man mit einer philosophischen Idee umgeht, der man nicht gewachsen ist und die man in strengem Denken zu begreifen

verachtet; es ist eben, wie wenn Kinder mit einem geladenen Gewehre spielen.

Von andern Irrtümern, die einzelnes betreffen, will ich nicht ausführlich reden, doch einen wesentlichen Punkt etwas genauer ins Auge fassen, worin fast sämtliche Erklärer, die ohne Philosophie an ihr Werk giengen, geirrt haben. Herr Schubarth meint, Faust hätte sich nicht einfallen lassen sollen, den Schleier des religiösen Mysteriums zu lüften, sondern gläubig vor demselben stehen bleiben; er zählt daher Fausts ungläubige Äußerungen über die im Chorgesang ausgesprochene religiöse Vorstellung schlechtweg zu den Ausbrüchen überspringender Willkür und Ungeduld und macht gelegentlich, wie auch an anderen Stellen, Ausfälle auf die neueste Philosophie, die ihm bekanntlich später übel bekommen sind. Das heißt nun aber die Tragödie in ihrem Herzen angreifen. Fausts ungläubiges Verhalten zur religiösen Vorstellung ist ein wesentlicher Teil seines Zweifels und dieser ist sein eigentliches Pathos. Jede tragische Person muß für ihr Pathos ein Recht haben, ein einseitiges, aber ein Recht. So hat auch Fausts Unglaube sein Recht, das Unrecht liegt bloß darin, daß er, die Vermittelung des Denkens ebenso wie die Vorstellungen kindlicher religiöser Phantasie verachtend, den im Zweifel zerstörten Inhalt des Glaubens nicht im klaren Gedanken sich herstellt. Faust *hat* geglaubt, als Kind. Der Zweifel hat ihm den Glauben zerstört, und er glaubt nicht mehr. Das Mittel gegen den Unglauben soll nun sein — der Glaube! Hat das Verstand? Ein Mensch, dem der unbefangene Glaube durch die Zweifel der Reflexion verloren gegangen ist, kann offenbar nur dadurch geheilt werden, daß er nicht auf halbem Wege des Denkens stehen bleibt, sondern vom skeptischen Denken zum spekulativen fortschreitet, nur homöopathisch. *Das, was* durch den Zweifel zerstört worden ist, kann offenbar nicht wieder den Zweifel zerstören. Hätte der Glaube die Kraft, dem Zweifel zu widerstehen, so wäre er vornherein nicht durch ihn zerstört worden. Daß aber Faust vom Glauben zum Zweifel, nicht aber vom Zweifel auch zum Wissen fortschreitet, verlangte der Plan der Tragödie und das Interesse der Poesie.

Nur noch ein Pröbchen von Herrn Schubarths philosophischem Tiefsinn. Fausts Übersetzung der Anfangsworte des Johanneischen Evangeliums durch: im Anfang war die *Tat*, erklärt er deswegen

für unrichtig, weil „im Anfang nicht die Tat war, sondern das Wort, die Meldung, der Anlaß, die Botschaft, die Aufforderung. Sie sollen wir ergreifen und zur Tat herrlich gestalten!“ Brav deklamiert! Sie beziehen also die Johanneische Stelle, die vom Anfang aller Dinge redet, auf die Zeitbegebenheit der ersten Verkündigung des Christentums, und dieses fassen Sie als eine moralische Lehre, der wir durch unser Handeln nachkommen sollen. Und dieser abgetretene platte Philisterverstand wagt sich an die Erklärung des tiefsten deutschen Gedichtes!

Manche gute Bemerkungen, die das Buch im einzelnen enthält, will ich nicht verkennen. Da jedoch der Verfasser sonst eher zu wenig als zu viel Ernst in der Tragödie findet, so ist mir aufgefallen, wie er die Trinker in Auerbachs Keller so pedantisch ernst nimmt, daß er sie als „Freche, Rücksichtslose“ bezeichnet, die „jedes höchste Ansehen, Kanzler, Kaiser, Papst“ (schrecklich!) „verhöhnen“. Das allegorisierende Deuteln hat er auch nicht immer lassen können, z. B. wenn er den Ausruf der Meerkatzen: „nun ist es geschehn, wir reden und sehn, wir hören und reimen!“ auf die Preßfreiheit deutet.

Die Meerkatzen erinnern mich noch einmal an meine obige Vergleichung, bei welcher mir namentlich auch der Styl des Verfassers vorschwebte, welchen ich in seiner süßen Wohlweisheit, altgoethisch selbstgefälligen Behäbigkeit gar nicht anders als affenhaft nennen kann. Nicht leicht hat einer so sehr Goethes linke Achsel angenommen, und erscheint sie bei einem so widerlich wie hier, wo ganz die gesunde rechte fehlt. „Das böse Prinzip ist für den göttlichen Zweck fördersamst dienstbar.“ — „Wir werden in einen weit aussichtsvollen landschaftlichen Zustand entlassen.“ Gott ist gegenüber der negativen Natur des Bösen ein „ursprünglichst Bejahendes“. Das Universum ist „überreich, die Lücken eines ganzen Daseins sofort zu supplieren“. — Ist der Mensch nicht unerträglich?

Noch ein Wörtchen, Herr Doktor! Der alte Goethe, derselbe, der den zweiten Teil des Faust geschrieben, hat Ihnen ein Belobungsschreiben über Ihr Buch geschickt und zu Eckermann gesagt, es sei doch alles prägnant, was Sie sagen. Den Brief ziehen Sie doch ja auf Pappendeckel und lassen ihn unter Glas und Rahmen fassen, oder bewahren Sie ihn im Spiritus auf. So lang Sie ihn besitzen, ist Ihr Buch gut. Und die Äußerung gegen Eckermann ist ja ge-

druckt, da steht es ja gedruckt, wie trefflich Sie geschrieben haben. Sie sind hieb- und stichfest, keine Kritik kann Sie beleidigen. Mögen wir Frechen sagen, was wir wollen, Sie stehen hin, zupfen die Manschetten und Chemisette zurecht, führen die Hand zur Tasche und sagen: „Habe ich doch meinen Brief."

## Das nachgelassene Werk von Johannes Falk: Goethe aus näherem persönlichen Umgange dargestellt. Enthält einen Anhang über Goethes Faust. Leipzig 1832.

Einem so würdigen Manne wie Falk kann man um des vielen Dankenswerten willen, was das Büchlein sonst enthält, die Schwäche dieses Anhanges wohl zugute halten; aber die Kritik muß doch immer darauf arbeiten, daß so wenig Schlechtes als möglich gedruckt werde.

Der Verfasser will keine erschöpfende Abhandlung schreiben, sondern nur diejenigen Stellen des Gedichts näher bezeichnen, in denen „die Hauptmaxime von Goethes eigenem gesamtem Tun und Wirken" niedergelegt ist, und „sonst gelegentliche Erörterungen über eins und das andere beibringen." Jene sucht er in Goethes Ansicht von der Natur und ihrem Verhältnis zu Gott, welche er als wahre Mystik im Gegensatze gegen die Mystik des Aberglaubens bezeichnet. Jene Mystik soll darin bestehen, daß Goethe die Natur und ihren Urheber nicht nebeneinanderstellt, sondern in seliger Durchdringung als e i n s im Wesen anschaut, woraus unmittelbar die Betrachtung der Natur als eines Organismus, als einer großen Metamorphose hervorgeht, worin der Geist von Stufe zu Stufe sich adäquatere Gestalt gibt, so daß die einzelnen Gattungen der Natursysteme nur als Verlarvungen dieses Naturgeistes erscheinen. So weit können wir mit dem Verfasser einverstanden sein; wenn er aber als wesentliches weiteres Merkmal dieser Mystik herbeibringt, daß Goethe ein Letztes, Unerklärliches in allen Dingen angenommen habe, und diese „Demut" einer „hochmütigen Forschung" entgegensetzt, die sich zuletzt so weit verirre, daß sie nur zwischen einem naturlosen Gott und einer gottlosen Natur die Wahl habe, so müssen wir ihm ernstlich entgegentreten. Die echte Mystik (wir können die spekulative Weltansicht immerhin so nennen, wenn man das Wort nicht genau nimmt;

eigentlich aber hat es den Nebenbegriff eines Versuchs, auf dem Wege traumartig dunkler Gefühle und Visionen in jene höchste Einheit einzudringen) — die echte Mystik geht von dem Prinzip der Einheit des göttlichen Geistes und des in der Natur und im Menschen wirklichen Geistes aus, die der Verstand formalistisch trennt. Daraus fließt aber sogleich eine vollkommene Erkennbarkeit der Natur und aller Dinge, denn Gleiches wird von Gleichem erkannt. Auch wissen wir ja von Goethe, daß er die falsche Entgegensetzung des Innern und Äußern, die des Verfassers Meinung zugrunde liegt, heftig verwünschte und aussprach, man solle nur nichts hinter den Phänomenen suchen, sie selbst seien die Lehre. Die wahre Forschung, die sich von dieser Kategorie nicht täuschen läßt, ist es vielmehr, die keinen naturlosen Gott und keine gottlose Natur duldet; und die falsche Demut, die vor einem unverkennbaren Letzten stehen bleibt, ist es, welche in der von dem Verfasser so eifrig angeklagten Trennung zwischen Gott und Welt festhängt.

In Goethes Poesie nun leuchtet allerdings überall der Geist seiner Naturforschung durch, aber darum ist Goethe als Dichter, wenn man diese kennt, noch keineswegs verstanden, und der Verfasser selbst bringt, da er endlich jene doch auch in ihrem eigenen Wesen bezeichnen will, neue, anderweitige Begriffe herbei, doch nicht mit sonderlichem Glück. „Eine brennende Sinnlichkeit und eine tiefe, hier und da sogar an Trockenheit grenzende Metaphysik, die größte Ruhe einer wissenschaftlich-philosophischen Betrachtung, verbunden mit dem lebhaften Ungestüm eines jugendlichen Dichterfeuers, so völlig unvereinbare und hier dennoch glücklich in einem und demselben Individuum zur Anschauung gebrachte Vorzüge, sind eins von den Pfunden, die dem Genius, der sie besaß, einen der ersten Plätze usw." So ist es überhaupt kein glücklicher Gedanke, die Tragödie Faust gerade aus dem Standpunkte Goethescher Naturphilosophie zu betrachten, und wir werden sehen, daß der Verfasser, um ihn durchzuführen, manches sehr Unabsichtliche und nicht hieher Gehörige in der Tragödie dahin deutet. Schelling faßte den Faust von dieser Seite in der bekannten Stelle der Vorlesungen über Methode der akademischen Studien, er behauptete aber nicht, hiemit das Drama als Ganzes charakterisiert zu haben. Fausts Drange nach unmittelbarer Anschauung des Innersten der Natur, nach geistiger Ver-

mählung mit demselben, liegt allerdings die Mystik zugrunde, von welcher der Verfasser oben spricht; aber dadurch sogleich widerspricht sich Faust und fällt in die unechte Mystik, daß er meint, das Experiment, die Vermittlung der Wissenschaft überhaupt könne nicht zum Innern der Natur führen, und mit den unwahren Mitteln des Dogmatismus und Formalismus alle Mittel verwirft. Denn da liegt ja eben die falsche Entgegensetzung des Innern und Äußern zugrunde, die die wahre Mystik nicht kennt, und ganz falsch zitiert der Verfasser (Seite 217) die Worte: Natur läßt selbst bei lichtem Tag sich ihres Schleiers nicht berauben usw. für s e i n e Ansicht, da vielmehr der ungeduldige Faust, wenn er nur Hebel, Schrauben, Gläser u. dgl. mit denkendem Geiste recht anwenden würde, den Schleier der Natur allerdings lüften könnte, der sich freilich nicht zerreißen läßt. Wenn er aber trotz diesem Hängen in falschen Kategorien sich nicht demütig mit dem Glauben begnügt, so ist es darum, weil er, ohne es zu wissen, doch über dieselben hinaus ist, und der Dichter will diese Ungenügsamkeit, die nicht im Kinderglauben sich zufriedenstellt, so wenig als Schuld darstellen, als er sich selbst darüber tadelte.

Gilt es eine Würdigung des Gehalts der Tragödie überhaupt, so ist nicht von diesem Punkte auszugehen, sondern von der Frage nach dem Verhältnisse des Bösen zu Gott, womit die andere zusammenfällt, ob der Menschengeist, verstrickt, wie er ist, mit dem Bösen, letztlich ihm unterliege, oder vielmehr durch dasselbe als ein heilsames negatives Erziehungsmittel sich zur Freiheit hindurchringe. Hierauf war zunächst bei der Erklärung des Prologs einzugehen, der Verfasser eilt aber mit der flüchtigen, populären Bemerkung über das schwierige Thema weg, daß „in Gott die Macht sei, selbst das, was Böses im Weltall wirkt, seinen höheren Zwecken unterzuordnen und so Böses, was Beschränkung verübt, in Herrliches, Großes und Gutes zu verwandeln.“ Mephistopheles ist ebenfalls nicht in seiner Tiefe erfaßt; einmal wird ganz ungenau von ihm ein Streben nach sinnlichem Genusse ausgesagt (Seite 231), und wenn der Verfasser erklären will, in welchem Sinne er ein verneinender Geist sei, so nimmt er den Ausdruck statt metaphysisch nur psychologisch so: Mephistopheles könne selbst nichts Göttliches hervorbringen, sondern nur an dem bereits Vorhandenen eine unvollkommene Seite ausspähen. Unrichtig premiert er die Worte des Herrn: Solang er

auf der Erde lebt usw.; „jenseits“, sagt er, „waltet eine andere Ordnung der Dinge.“ Diese neue Ordnung kann ja nicht darin bestehen, daß der Mensch jenseits nicht mehr strebt, denn das Gute kann niemals etwas Ruhendes, ein Ding, sein. Ich werde bei anderer Gelegenheit auf diese Stelle weitläufiger zu sprechen kommen.

Faust nun bietet dem Bösen durch die Ungeduld, womit er, die Mittel des Erkennens überspringend, die Pforte der Wahrheit aufreißen will, einen Angriffspunkt: diese, aber nicht die Unendlichkeit seines Wissensdranges, wie der Verfasser gemäß seinen schon angeführten Bemerkungen meint, ist seine Schuld. Noch verfehlter und selbst der eigenen Ansichten des Verfassers unwürdig ist es, wenn Faust Seite 252 die Weisung erhält, er solle, statt in die äußere, in seine eigene sittliche Natur einkehren, die rechte Magie bestehe darin, daß der Mensch reinen Herzens sei. Von da war nur noch ein kleiner Schritt zu der kleinmeisterischen Bemerkung Seite 262, wo der Schuster und Schneider in seiner glücklich beschränkten Ehrlichkeit über Faust gesetzt wird Nach diesem Grundsatze müßte Alexander der Große sein Heer entlassen und in einer kleinen Stadt sich ehrlich nähren, Napoleon als solider Leutnant seine Pflicht tun. Edel handeln ist göttlich, aber die Wahrheit erforschen auch und noch mehr. Da heißt es denn wieder, Faust sollte über die letzten Endursachen der Dinge, die der Verfasser mit einem von Goethe aufgenommenen Ausdruck Urphänomene zu nennen liebt, nicht weiter zu forschen sich erdreisten; aber das letzte, nicht weiter greifbare Innere der Natur ist doch als solches Noumen, also geistig, und warum sollen wir, auch Geist, es nicht zu erkennen vermögen? Will denn Faust die Wahrheit mit Händen greifen, und kann man denn gegen ihn, wie Falk tut, die Worte zitieren: Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben, sucht erst den Geist herauszutreiben, dann hat er die Teile in seiner Hand usw.? Weiterhin ist Fausts Wissenstrieb als ein Schöpfungstrieb bezeichnet, und sofern damit gemeint wäre, daß Faust der Natur das ganze Geheimnis ihres Prozesses ablauschen will, ist dies richtig, aber es sieht aus, als wäre Faust ein Mann, der Gold, Trauben, Rosen usw. machen will, während doch weder er, noch sonst ein vernünftiger Mann die denkende Erkenntnis darum schilt, weil sie den Prozeß der Natur

nicht schöpferisch nachmachen kann. Die Naturdinge sind ja schon gemacht, ist der Naturgeist damit fertig und sucht im Menschen sein unbewußtes Schaffen zu erkennen, so braucht er sie nicht noch einmal zu machen. Die Stelle (Seite 254 ff.) würde etwa auf Fausts Zaubertreiben im Volksbuche passen, aber es ist hier nicht davon, sondern von Fausts Wissenstriebe die Rede.

Den Kontrakt mit Mephistopheles nimmt der Verfasser viel zu grob, da er Faust als einen roué betrachtet, der nur genießen will und die Verachtung des Genusses, die Faust mit seinem Vorsatze des Genusses zugleich äußert, als den Ausdruck vollständiger innerer Öde darstellt. In Fausts Worten: Entbehren sollst du usw. sieht er ganz falsch eine Unzufriedenheit mit seinem Gewissen, das ihm im Genusse Schranken auferlege, und von dem Hauptpunkte: Werd' ich beruhigt je usw. sagt er gar nichts. Doch der Aufsatz ist ein Fragment und verfolgt die Tragödie nur bis zum Anfang der Liebesgeschichte mit Gretchen.

Wir müssen uns erst nach weiteren Punkten umsehen, wo der Verfasser Goethes Naturansicht niedergelegt findet. Die Erzengel, die er für leibhaftige Wesen zu halten scheint, identifiziert er doch zugleich mit dem Makrokosmus, sie seien es, meint er, mit welchen Faust eine Verbindung suche, aber zu finden verzweifle, weil aus diesem Nebelland kein Übergang zu den seligen Lichtsphären jener reinen Engelsnaturen zu finden sei. Daher wird der Makrokosmus weiterhin als der Sonnengeist bezeichnet, weil die Engel durch die stillen Einwirkungen des Lichts schaffen. Da Faust sich ihm nicht gewachsen fühle, wolle er sich wenigstens aus „der Tierwelt" heraus eine Brücke zum Himmel schlagen, daher banne er den Erdgeist „oder den Mikrokosmus". So scheint der Verfasser den Erdgeist zu nennen, weil er in ihm mit dem Naturleben unseres Planeten zugleich auch die geistige Welt, die sich auf demselben bewegt, repräsentiert findet. „Das gewaltige und vielgestaltete Erduniversum selbst; jener Brennpunkt aller Erscheinungen, der zugleich Meer, Berg, Sturmwind, Erdbeben, Tiger, Löwe, Lamm, Homer, Phidias, Raffael, Newton, Mozart und Apelles, mit einem Worte, die größte tierische Beschränkung und doch zugleich, wo nicht das Licht selbst, doch die höchste Annäherung zum Lichte in sich enthält"; der Erdgeist bezeichnet sich aber unverkennbar selbst nur als Repräsentanten des Naturlebens

unseres Weltkörpers. Übrigens zählt ihn der Verfasser unter die Engel, weil die Achsenumdrehung der Erde auch im Gesang der Erzengel im Prolog genannt ist. Doch nicht sowohl hier ist es, wo der Verfasser uns die Goethesche Naturansicht vorzutragen Veranlassung nimmt, sondern namentlich die Pudelszene hat er sich hiezu ausersehen. „Goethe fängt", sagt er zur Erscheinung des Pudels, „hier an, eine magische, große Naturansicht, die alle Pflanzen, alle Tiere in Gott sieht, aufzustellen." Fausts Schauer nämlich vor dem Tiere soll daher rühren, daß Faust (oder Goethe) in dem Pudel nicht bloß den Pudel, sondern den Naturgeist überhaupt erblickt, der alle Naturwesen aus sich hervorbringt, also in jede einzelne Gattung derselben implicite auch alle anderen legt. „Faust vernichtet in seiner Ansicht die äußern Umrisse jener Pudelmonade" (den Ausdruck Monade nimmt er aus einem früher erzählten Gespräche mit Goethe) „und erblickt sodann in ihm nur den allgemeinen Feuergeist, der ihn schon einmal erschreckte usw." Ebenso, wenn Mephistopheles aus dem Tische Wein fließen läßt, denkt Herr Falk ernstlich an jene allgemeine Metamorphose der Natur, die das Holz des Tisches sowohl als der Rebe bildet; wenn die Hexen auf Besenstielen zum Blocksberg reiten, so „läßt dies keine andere Deutung zu als die urkundliche, daß dem allgemein erwachenden Leben der Natur, besonders dem alles verjüngenden Frühlinge, es eigen ist, daß jeder Stock und jedes vertrocknete Reisig, zauberisch von ihm angerührt, in Verbindung mit Morgen- und Abendrot, seine groben Hüllen schmelzen und ein Pfirsich, eine Rose oder eine Traube werden kann." Ich meinesteils, für solchen Tiefsinn nicht gemacht, habe bisher in diesen Stellen nichts als eine Anlehnung an die Absurditäten des Zauberglaubens finden können.

Noch einige Bemerkungen über einzelnes. Zu der Johanneischen Stelle ist die Idee der ewigen Weltschöpfung durch den λογος richtig beigebracht, nur durch grobsinnliche Ausdrücke entstellt, wie: „Gott kann seine Vorstellungen zwingen, daß sie Dinge werden; der belebende Hauch, wodurch der ewige Geist Vögel, Blumen, Tiere, Menschen, die er zuvor gedacht, nun als Erscheinungen ausatmet usw." — Die Äußerungen des Mephistopheles über die Logik gegen den Schüler deutet der Verfasser auf die Theorie überhaupt, nennt diese die Beschäftigung mit dem Getrennten, und sagt, das

lebensvolle Genie wisse, daß alles Theoretische sein Ziel notwendig verfehlt, und eben weil es trenne, auch nicht imstande sei, das geringste Ganze, sei es ein Pfirsichkern, eine Erdbeere oder ein Mückenfuß, auf seinem abgezogenen Wege hervorzubringen. Kann denn das die Praxis? Denkt der Verfasser hier zugleich an die Worte: Grau, teurer Freund, ist alle Theorie usw., die soviel mißbraucht werden, so hat er vergessen, daß Mephistopheles hier ganz als Teufel spricht, und den Schüler von etwas Gutem, der Theorie abzulocken sucht. Mephistopheles hat zwar immer halb recht und so auch hier, aber auch um kein Haar weiter. — Ganz falsch wird Fausts Ausruf in Gretchens Zimmer: Armsel'ger Faust, ich kenne dich nicht mehr usw., als Ausbruch der Scham und Reue über seine Versunkenheit ins Sinnliche gefaßt, da es ja vielmehr ein Ausruf der Verwunderung über die leidenschaftlich ernste Teilnahme seines Gemüts an einem Abenteuer ist, wo er vorher nur geradezu genießen wollte. — Noch ein gut Stückchen allegorischen Deutelns. Die Entzauberung der „Handwerksbursche" (welcher Tusch! Es sind ja Studenten) in Auerbachs Keller wird als feenhafte Darstellung des Katzenjammers ausgelegt (Seite 304, 305).

Der Ton des Ganzen ist die behagliche Redseligkeit eines Mannes von reicher geselliger Bildung und wohlmeinender Gesinnung, doch ohne spekulativen Beruf; am liebsten hört man den Verfasser über Lebensbilder, wie die Spaziergängerszene vor dem Tore, sprechen. Seine Ungewohntheit wissenschaftlicher Darstellung kommt öfters naiv zum Vorschein, wie z. B. wenn er zu der Stelle: Wer läßt den Sturm „der" (muß ja heißen: zu) Leidenschaften wüten, das Abendrot im ersten Sinne glühn? bemerkt: „der Dichter vergleicht in dieser Stelle das Moralische mit dem Physischen, den Sturm, wie er die Blätter der Weltgeschichte in Bewegung setzt, mit dem Sturme, welcher die Blätter des Waldes durchrauscht usw." Der Dichter sagt hier von dem Dichter nicht, daß er das Moralische mit dem Physischen nur vergleiche, sondern daß er das Physische als die ihm ähnliche geistige Erscheinung begleitend einführe, so daß der Leser oder Hörer unwillkürlich das Naturphänomen als Symbol des geistigen oder als Sympathie der Natur mit dem Menschen anschaut, wie z. B. den Sturm im König Lear. Nachdem er die nicht allzu schwer verständlichen Gesänge der Erzengel gar zu sublim gedeutet

hat, bricht er naiv ab: „Diese Betrachtungen sind allerdings sehr hoch und übersteigen fast alle menschliche Fassungskraft.“

## Briefe über Goethes Faust. Von M. Enk. Wien 1834.

„Sie erinnern sich wohl noch des Jünglings, der, als Sie mich das letztemal besuchten, zu mir ins Zimmer trat, um einen kleinen Auftrag auszurichten, und bald darauf sich wieder entfernte. Sein interessantes Gesicht fiel Ihnen auf durch einen sprechenden Zug von Melancholie, der sich darauf ausdrückte“ usw. — Nun der interessante Jüngling laboriert an dem Gefühle des Widerspruchs zwischen Ideal und Wirklichkeit, er hat „die warmen und lebensfrischen Tinten erkalten sehen“ usw. Es gibt aber außer dem Schmerze über diesen Widerspruch noch einen andern, den über die Zerstörung des sittlichen Ideals durch die grausame Welt. Das sittliche Ideal ist das Ideal des Guten und Schönen; aber die Wirklichkeit, die Erfahrung zerstört den Traum der Liebe, der Freundschaft, des hingebenden Vertrauens. Wodurch unterscheidet sich aber dieses zweite Ideal von dem ersten? das sittliche Ideal von dem Ideal? Gleich ein Stückchen von der Logik des Herrn Verfassers. Seite 3 scheint er unter dem ersten Ideal das der Glückseligkeit verstehen zu wollen. Dann fällt es entweder mit dem folgenden zusammen, oder die Glückseligkeit fließt aus der Sittlichkeit, dann fällt es mit dem zweiten zusammen. Er führt nämlich nun einen dritten Grund interessanter Melancholie auf, den Schmerz über die Unzulänglichkeit unserer Intelligenz, das Unendliche zu erkennen. Von einem scharfen Begriffe ist auch hier wieder nicht die Rede, denn der Verfasser konfundiert mit diesem Schmerze den unbestimmten über die Grenzen unserer Kraft überhaupt und geht ohne Zusammenhang auf die Unvollkommenheit unseres Strebens nach materiellen Zwecken über, auf die Hindernisse, die dem Bemühen um Macht, Besitz usw. durch die Wechselfälle des Glückes entgegengestellt werden.

Alle diese verschiedenen Sorten von Schmerz konzentrieren sich in dem über die Unlösbarkeit der Frage nach den letzten Rätseln des Lebens. Wo finden wir nun in diesem Generalschmerze Trost? Im Glauben. Da haben wir's; der erschütterte Glaube soll sich durch den Glauben kurieren.

Nun — Faust leidet am höchsten Grade jenes Zerfallenseins, namentlich an den drei letzten Sorten von Schmerz. Die Richtung auf Erkenntnis, auf materielle und auf sittliche Lebenszwecke vereinigt er in sich. Das sittliche Streben tritt bei ihm freilich sehr in den Hintergrund. Desto entschiedener ist sein Streben nach Erkenntnis; aber es ist kein reines, sonst wäre es undramatisch. (Undramatisch wäre es allerdings als ein bloß philosophisches, aber die poetische Belebung, das Pathos muß darum nicht durch Unterschiebung heterogener und unwürdiger Triebfedern, wie wir diese bei dem Verfasser unten finden werden, erst hinzutreten, sondern liegt in der Ungeduld und Leidenschaft dieses Strebens an sich.)

Jetzt folgt ein Nest von Konfusion und Unsinn, das schwer wiederzugeben ist. Das rein Unsinnige kann man nicht darstellen. Doch muß ich es versuchen und kann dem Leser diese Geduldprobe nicht erlassen. Diese Kritiken wollen keinen Speisezettel allgemeiner Prädikate — oberflächlich — scharfsinnig — tiefsinnig — richtig — falsch usw. geben, sondern ihr Urteil aus einem Eintreten in den Inhalt der Werke, sei er auch noch so schlecht, entstehen lassen. Es ist eine Art Höllenfahrt des Verstandes, um zu predigen den Geistern im Gefängnis (1. Petr. 3, 19).

Der Grundgedanke ist: ein wahres und reines Streben nach absoluter Erkenntnis kann es gar nicht geben; einem Versuche, die Schranken unserer Erkenntnis zu überfliegen, mangelt alles Positive, er ist bloß verneinender Natur, d. h. es kann damit gar nicht ernstlich gemeint sein, sondern er ruht auf bloß egoistischen und sinnlichen Triebfedern. Dies erhabene Resultat findet der Verfasser, indem er zuerst den Umfang der verschiedenen Richtungen des Erkenntnistriebes scharfsinnig so zeichnet: „Derselbe hat drei Richtungen: die Richtung auf das szientifische Wissen, insofern dieses das Notwendige und Nützliche, wie das Angenehme im Leben zum Gegenstande hat; auf die Kenntnis der Natur als Inbegriff aller äußern Erscheinungen und ihres notwendigen Zusammenhanges, und auf die Erkenntnis der sittlichen Natur des Menschen und den Zusammenhang seines gegenwärtigen Daseins mit einem zukünftigen. Jede dieser drei Richtungen nun kann, wenn sie sich in den gehörigen Schranken hält, gar wohl zur Befriedigung gelangen. Die Versöhnung mit den unserer Erkenntnis gesetzten Schranken liegt nämlich

bei dem szientifischen Wissen darin, daß dieses für unsere äußeren Lebenszwecke, für diejenigen sowohl, welche das Notwendige und Nützliche, als für jene, welche das Angenehme zum Gegenstande haben, und ebenso unsere Erkenntnis von der materiellen Natur, wie von der sittlichen des Menschen für unser Bedürfnis in unserem gegenwärtigen Zustande sich als genügend ausweist, um uns, auch innerhalb der unserm Geiste gesetzten Marken, eine hinreichende Befriedigung finden zu lassen" (der Satz steht wörtlich so da, man sollte den Verfasser erst in die Kinderschule schicken, um konstruieren zu lernen). „Vermittelt aber wird diese Befriedigung nach jeder der angegebenen Beziehungen im allgemeinen durch das in unserer Natur liegende Wohlgefallen an dem Erreichten als errungenem, und an dem Erreichbaren als zu hoffendem Besitz; bei unbefangener Erforschung der materiellen, sowie der sittlichen Natur des Menschen aber auch noch dadurch, daß diese, wie unvollkommen unsere Einsicht auch bleibe, uns jederzeit dem Glauben an eine sittliche Weltregierung zulenkt, und so nicht nur dem Schmerz über unsere Beschränkung seine Stachel nimmt, sondern uns auch mit der erhebenden Hoffnung erfüllt, daß unsere intellektuellen wie unsere sittlichen Kräfte im beständigen Fortschritt einer vollkommeneren Entwicklung entgegenreifen."

Wo soll man anfangen, diesen Knäuel zu entwirren? Davon will ich gar nichts sagen, daß die erste der drei angegebenen Richtungen gar nicht in das Gebiet der reinen Erkenntnis gehört, der Verfasser müßte denn unter dem Angenehmen das Schöne verstehen; lassen wir ihm das Vergnügen, bockene Händl, Kolbsschnitzl, Vögerln als einen der Gegenstände des Erkenntnistriebes anzusehen. Die andern Gebiete nun, das Reich der Natur und des Geistes lassen sich, so meinen wir andern dummen Leute, erkennend nur durchdringen, wenn sie als Offenbarung des Absoluten begriffen werden, was freilich voraussetzt, daß beide Sphären der Wirklichkeit als verschiedene Stufen dieser Offenbarung in einer Idee befaßt werden, deren Darstellung in der Form des reinen Gedankens eine dritte oder vielmehr erste Wissenschaft, die Metaphysik, fordert. Der Verfasser aber hält nicht nur mit jenem platten, formalistischen Verstande, der a. b. c. α. β. γ. א. ב. ג. usw. zählt, jene beiden Gebiete auseinander, sondern vollends von diesem reinen Denken des Absoluten weiß er gar nichts. O ja doch, er weiß auch etwas von der absoluten Idee,

denn die ethische Erkenntnis wird nach ihm „auch noch" dadurch befriedigt, daß sie uns dem Glauben an eine sittliche Weltregierung „zulenkt" und uns mit der Hoffnung auf Unsterblichkeit erfüllt. Dies soll aber keine Erkenntnis sein, sondern ein Glauben, eine Hoffnung bleiben, gehört also gar nicht in das Gebiet der wissenschaftlichen Erkenntnis. Dies soll sich der Verfasser nur ja nicht nehmen lassen, denn wollten wir Ernst daraus machen, daß diese Beziehung auf ein Unendliches wesentlich zur wahren sittlichen Erkenntnis gehöre, so wären wir so frei, es mit dem unbestimmten Begriffe einer sittlichen Weltregierung usw. genauer zu nehmen und zu fordern, daß die Erkenntnis, wenn sie eine wahre sein will, im Reiche der sittlichen Wirklichkeit das Absolute als wirklich gegenwärtig begreife, und das würde sich der Herr Verfasser verbitten, denn nur als ein Jenseits für die Vorstellung kennt er den absoluten Inhalt der Idee, und er würde sich, gäbe er mehr zu, widersprechen, denn sogleich stellt er nun die durch das Bisherige so tief begründete Behauptung auf, daß jedes Streben der Erkenntnis, das die unendliche Idee zu begreifen sich erkühne, „vernichtend der Vernichtung zustrebe", d. h. daß jedes echt philosophische Streben ein lügnerisches, schlechtes und verwerfliches sei.

Wer jene elende, epikuräische und unphilosophische Befriedigung verachtet, wer die Welt in ihrer Einheit mit der absoluten Idee erkennen will, der sieht nach dem Verfasser in der Natur bloß eine verworrene Masse, denn er kann „weder die Natur nach ihrem innern Zusammenhang als ein selbständiges Ganze erfassen, noch den Bruchstücken seiner Einsicht in diesem Zusammenhang durch die Beziehung auf die Idee einer Gottheit eine sichere Bedeutung abgewinnen", ihm „mangelt eine alles zur Einheit verknüpfende und durch sich selbst abschließende Idee", die dagegen unser bescheidener Philosoph vom Wurstlprater in seiner Kindervorstellung besitzt. Ebenso soll dem, der die sittliche Natur zu erkennen strebt und dabei die oben vom Verfasser gesteckten Grenzen überfliegt, die ausgleichende Idee einer sittlichen Weltregierung und ebendamit aller Ernst und Gehalt des Strebens abgehen. Ich Blinder meinte, eben gerade der, der auf die unendliche Erkenntnis verzichtet, habe diese Idee nicht, und der Philosoph, der das Absolute zu begreifen strebt, habe sie. Aber was wissen wir dummen Leute! Der Verfasser sieht tiefer, denn er

hat, indem er voraussetzt, was zu beweisen war, vornherein („im Vorhinein" mit dem Herrn Verfasser zu sprechen) unter dem, der nach absoluter Erkenntnis strebt, bereits einen Irreligiösen verstanden, dem es gar nicht Ernst ist, den niedrige Triebfedern treiben, denn „wie kann das Unerreichbare" (quod erat demonstrandum) „für den Erkenntnistrieb Ziel eines positiven Strebens sein, wenn es sich diesem als ein Unerreichbares mit solcher Entschiedenheit darstellt, wie das überall bei den außer dem Bereich unseres Erkennens liegenden Objekten der Fall ist?"

Es gibt also zwei Welten, eine Welt, die man mit Händen greifen kann, und eine Welt, die außerhalb unseres Bereiches liegt. Zwischen beiden ist ein Bretterverschlag, Mauer, Riegelwand oder so etwas; wer durch die Mauer will, der hat keinen wahren Erkenntnistrieb, es ist nur „ein leidenschaftliches Ungestüm, kein positives Hinausstreben" über die Riegelwand. Wer hier mit dem Kopfe durch will, der strebt nicht nach Erkenntnis „um ihrer selbst willen". Ich hatte wieder gemeint, gerade der strebe nach dieser, und der andere, der auf reines Erkennen verzichtet, strebe nach Erkenntnis nur, um in Ruhe seine Karbonaden zu verzehren. Nicht so der Herr Verfasser: Faust, weil er nach schrankenloser Erkenntnis strebt, ist vom puren Egoismus getrieben. In Fausts Magie, in der herrlichen Szene mit dem Erdgeiste, in jenen Monologen voll heiligen Schmerzes, im Selbstmordversuche sieht er nur „titanischen Hochmut, unersättliche Genußgier" und zieht durch eine unverzeihliche Antizipation Fausts Äußerung bei dem Abschluß des Kontrakts mit Mephistopheles „Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit uns glühende Leidenschaften stillen" usw. schon hier herauf, wobei er freilich nicht merken will oder nicht merkt, daß gerade in demselben Zusammenhang Faust zugleich seine Verachtung des Sinnengenusses ausspricht. Faust ist nicht ohne Schuld, das liegt freilich klar am Tage; er überspringt die Mittel des Erkennens und will schauen, ohne zu denken, zu experimentieren. Dies ist die Ungeduld eines feurigen Teperaments, das ebendaher allerdings nach Lebensgenuß dürstet, und daran packt ihn nachher Mephistopheles, aber darum ist sein Streben nach höchster Erkenntnis nicht minder rein, heilig und göttlich. Hat denn diese Seele keine Ahnung davon, daß man entweder nichts oder alles erkennen kann? Kein Gefühl für jene schmerzlich tiefe

Sehnsucht, die ursprüngliche Einheit des Ich mit dem All der Gegenstände in Liebesinbrunst reiner Betrachtung wiederherzustellen? Der Denker, der in tiefem Sinnen Mitternächte bei der einsamen Lampe heranwacht, der ist keine erhabene Erscheinung, der tut nur so, der denkt: Hätt' ich auf morgen ein Seidel Tokayer zum Frühstück, eine hübsche Dirne bei mir, und einen Orden am Rock?

Auch die ethischen Fragen nach der sittlichen Bestimmung des Menschen, dem Zusammenhang des gegenwärtigen Lebens mit dem künftigen und dem Dasein einer moralischen Weltordnung haben Faust niemals ernstlich beschäftigt. Ja wohl nicht! weil er nicht der seichte Kopf ist, der von den höchsten Problemen sich durch solche moralische Gemeinplätze loskauft.

Endlich ist Faust über die Beschränkung seiner sinnlichen Natur mit sich zerfallen. Hier, wo es gilt, den Don Juan in Faust, der ein All der Genüsse zu durchwühlen dürstet, und der allerdings eine Seite von Faust ist, aber nicht, wie der Verfasser meint, der ganze Faust, wird es Herrn Enk erst recht heimatlich zumute, und seine Schilderung eines Genußhelden ist wohl immerhin die gelungenste Partie in diesem Wisch. Faust erscheint nun als ein geistreicher roué, der eine Unendlichkeit der Genüsse anstrebt, aber „nur noch" den Drang einer immerwährenden Aufregung übrig hat. So tief konnte der Verfasser diesen Charakter, so tief die Bedeutung der Worte verkennen: Du hörst es ja, von Freud ist nicht die Rede . . . zerscheitern. Wenn Fausts Sinnlichkeit durch den Hexentrank verjüngt und aufgereizt wird, so meint er, sie bedürfe ein solches Stimulans, weil sie durch Genüsse abgestumpft sei, da doch der klar und bar vorliegende Sinn der Tragödie ist, daß sie im Studiersessel verschüchtert war. Wo steht denn ein Wort davon, daß Faust schon vorher ein Genußmensch war?

So hat also der Verfasser herausgebracht, daß in Faust, dessen Wesen nichts als Hochmut und Genußgier ist, durchaus kein positives, sondern nur die Vernichtung jedes positiven Strebens dargestellt, daß „die Tragödie nur wegen des Umfangs und der Tiefe der Darstellung des Zerstörens und Vernichtens von allem innerhalb der Grenzen der Menschheit Liegenden ein Riesenwerk zu nennen ist."

Die reine Verneinung ist aber als bloße Abspannung unpoetisch. Der Dichter wußte ihr selbst wieder einen Schein der Bejahung zu

leihen, indem er sie als selbstbewußtes Streben, zu vernichten und zu zerstören, darstellt: so konstruiert unser Philosoph den Mephistopheles. Derselbe repräsentiert Fausts Gemütslage, so jedoch, daß er, was Faust als Mensch nicht kann, das Vernichten und Verneinen als solches will. Seine Absicht ist, in Faust jeden letzten kräftigen Aufschwung zu ersticken und ihn ganz ans Gemeine zu fesseln. Schon gut; was aber bei dem Vertrage mit Mephistopheles Faust will, davon hat natürlich der Verfasser keine Ahnung, keinen Begriff davon, daß Faust seine Freiheit im Schiffbruch erproben und retten will, daß hier der Geist im Bewußtsein seiner Unendlichkeit mitten durch sein Entgegengesetztes frei hindurchzusteuern sich erkühnt. Die Liebe zu Gretchen ist „ein fruchtloses Auflodern" seiner schon vorher ganz versunkenen Natur. Faust faßt diese Liebe tiefer und reiner, als Mephistopheles wünschte, aber die Rückkehr zur Kontemplation in Wald und Höhle ist ein Versuch, von dieser Leidenschaft, die ihn jedenfalls in eine eines so strebenden Geistes unwürdige Beschränkung zu bannen droht, sich zu befreien; Herr Enk aber rechnet diese Szene mit seinem uns schon bekannten Scharfsinn zu den Paroxysmen dieser Leidenschaft selbst (Seite 40).

Daß Faust dennoch am Schlusse gerettet erscheinen müsse, konnte sich der Verfasser schon gemäß dem Prolog im Himmel nicht verbergen, der zu dem Erhaben„d"sten gehört, was die deutsche Poesie besitzt. Blieb das Gedicht Fragment, so konnte es, gibt er zu, bei einer Andeutung dieser Rettung sein Bewenden haben; ward es ausgeführt, so war das Wie derselben darzustellen. Freilich ist er nun aber in beiden Fällen in großer Verlegenheit um den Dichter; denn da er (Herr M. Enk nämlich) aus Faust einen vollständigen Lumpen gemacht hat, so sieht man nicht, was denn da zu retten sei und wie; das Restchen guten Willens, das dieser Faust wie jeder Tropf noch aufzuweisen hat, reicht natürlich nicht aus, an ihm gerade ein so besonderes Exempel der Großmut zu statuieren. So weit geht nun unser heiterer Kopf in seiner horrenden Naivität, daß er den Widerspruch, in welchen er selbst durch seine verkehrte Deutung mit der sonnenklaren Intention des Gedichts geraten ist, statt ihn nun einzusehen und sich auf die Rechnung zu schreiben, dem Dichter aufladt. Zu den Worten: Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt, sagt er: „Das ist nicht der Faust

des Dichters! Gestehen Sie," (er korrespondiert mit einem Freunde, gegen den er, wenn er ihm nicht alles zugibt, gelegentlich sehr grob ist, wie S. 45) „hier ist ein Widerspruch, der sich nicht wohl lösen läßt." Jawohl ist einer da!

In dieser Verlegenheit läßt nun der Schelm uns Unglückliche stehen und geht nun so mir nichts dir nichts zum zweiten Teil über. Doch nein, er spricht sogleich von dem fünften Akte desselben, weist die Anknüpfung an den Prolog im Himmel nach, wirft aber Goethe vor, daß bis zu diesem die Darstellung von Fausts Gemütslage gar nicht fortschreite — was wir zugeben — und daß Faust nach allem Vorhergehenden nicht gerettet werden könne, vielmehr Mephistopheles seine Aufgabe vollständig gelöst habe — was niemand, der bei Sinnen ist, zugeben wird. Faust erscheint ja zuletzt bemüht um die Erreichung edler praktischer Zwecke, er zeigt sich also als ein Strebender (der Verfasser übersieht ganz die wesentlichen Worte: Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen), und kann gerettet werden. Daß Faust bis dahin gar nicht handelt und weder gut noch böse, sondern eine Allegorie ist, das ist wieder ein anderer Punkt, und wir geben dem Verfasser jeden Vorwurf herzlich gern zu, den er sonst gegen diesen zweiten Teil erheben mag, ja wir loben ihn aufrichtig, daß er unter den Wenigen ist, die hier ein tadelndes Urteil wagen. Hier hat ihm sein Sinn für das Feste und Greifbare wesentlichen Vorschub geleistet, er bringt S. 67 bis 69 ganz brave kritische Bemerkungen vor.

„Ob ich diese Briefe veröffentlichen werde? Vielleicht. Ich gestehe Ihnen, daß ich mich stark versucht fühle", so beginnt der letzte Brief, worin der Verfasser, da er ja über die Tragödie so erschöpfend gesprochen hat, sich noch zu allerhand gediegenen Bemerkungen über die neuere Literatur Zeit nimmt.

## Goethes Faust, Andeutungen über Sinn und Zusammenhang des ersten und zweiten Teils der Tragödie. Von Dr. F. Deycks. Koblenz 1834.

Des Verfassers Hauptabsicht ist, den poetischen Wert des zweiten Teils und seinen innern Zusammenhang mit dem ersten gegen seine

Tadler, namentlich Enk, zu behaupten, zu beweisen, daß „beide Teile der Tragödie als wahres Kunstwerk sich abrunden." Manches Einzelne freilich nicht nur im zweiten, sondern auch im ersten Teile, meint er, sei so rätselhaft, daß man ein Ödipus sein müßte, um darüber ganz ins klare zu kommen. Das stört ihn aber nicht im geringsten in seinem ägyptischen Götzendienst. S. 27 sagt er: „daß Goethe den Gedanken nicht ausgeführt, in einem Kommentar die Bedeutung dieser Anspielungen (in Oberons und Titanias goldner Hochzeit usw.) zu enträtseln, ist in dem Grade täglich mehr zu beklagen, als wir uns von jenen Zeiten und deren Getriebe mehr entfernen. Wer verstünde ohne den Scholiasten nur eine Szene im Aristophanes?" Daher macht er auch dem Gedichte keinen Vorwurf, wenn er sich oft unfähig bekennen muß, seine Rätsel zu deuten (z. B. S. 34). Ich habe hierüber nach den Bemerkungen meiner Einleitung nichts zu sagen. Goethe darf sich freilich selbst über die Zumutung nicht beklagen, daß er wie der ehrliche Melchior Pfinzing seinen allegorischen Hauptleuten Fürwittig, Unfalo, Neidelhardt, die Erklärung hätte anhängen sollen: „ist eine Poeterey und bedeut't usw."

Der Verfasser gibt zuerst eine flüchtige Skizze vom Inhalte des ersten Teils und hebt in seinen Bemerkungen zum Kontrakte den Punkt richtig hervor, worin allerdings die innere Einheit des ersten und zweiten Teils zu suchen ist: Faust kann nicht untergehen, weil auch im Taumel der Sinnlichkeit sein hohes Streben nicht erstirbt. Dann sollte er aber auch den Ausdruck vermeiden, daß der Bund mit Mephistopheles ein feierlicher Abfall von Gott sei; dies ist er nach der Sage, nicht nach der Tragödie. Einzelnes faßt er unrichtig; so glaubt er in Faust namentlich eine dichterische Natur zu erkennen, wovon doch kein Wort im Gedichte steht, man nehme denn den Ausdruck so weit, daß er überhaupt das Poetische in jeder Art von Genialität bezeichnen soll. Nachher scheint es, diese Bemerkung beziehe sich auf die Vermählung Fausts mit Helena. Faust bedeutet aber in dieser nicht die romantische Poesie, sondern das romantische Prinzip überhaupt. Gar nicht verstanden habe ich, wenn es S. 22 von Faust heißt, in seinem Streben nach fortgesetzter, alles umfassender Tätigkeit bemerke derselbe weniger die furchtbare Großartigkeit der Naturkräfte, der Drang nach Wahrheit mildere sich durch

die Lust am Truge. Irrigerweise meint der Verfasser, Fausts Untreue gegen Gretchen sei ein Werk des Mephistopheles; Mephistopheles lockt ihn ja von seinen Kontemplationen in Wald und Höhle zu Gretchen zurück, weil diese Liebe, obwohl nicht bloß sinnlich, als eine Beschränkung in ein eng befriedigtes Leben ganz in seinem Interesse ist. Allerdings wünscht er, dadurch, daß er Faust noch länger an Gretchen fesselt, die Schmerzen der später doch notwendigen Trennung, das Elend Gretchens und Fausts Schuld um so mehr zu steigern. Jene Szene in Wald und Höhle mußte freilich dem Verfasser unverstanden bleiben, da er den Ausruf: Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles usw. als den Ausdruck glücklicher Liebe ansieht.

Im zweiten Teile soll nun Faust durch größere und bedeutendere Verhältnisse sich durcharbeiten. Eine Reihe großer Welterscheinungen, Hof und Staat, Krieg und Schlacht usw. gehen an unserem Blicke vorüber. Noch ehe der Verfasser untersucht hat, ob es dem Dichter geglückt ist, diese Intention durchzuführen, bricht er in ein Lob dieses zweiten Teils aus: „Nicht nur gleich steht der zweite Teil dem ersten an Geist und Gehalt, er übertrifft ihn sogar an Ideenfülle“ usw. Ich mag diese Apostrophe nicht weiter abschreiben. Ideenfülle? Ja, der zweite Teil hat mehr Ideen, aber es kommt darauf an, ob es Ideen sind, die, in sich schon bestimmt und konkret, unmittelbar die ästhetische Darstellbarkeit mit sich führen, oder Ideen, die, in abstrakter Allgemeinheit belassen, nur den fadenscheinigen Rock der Allegorie vertragen. Wie klar aber der Verfasser über diese und ihren Unterschied von der wahrhaft poetischen Gestalt denkt, beweist er S. 65, wo er zugibt, daß die Gebilde der klassischen Walpurgisnacht Allegorien seien, und diese definiert als „Begriffe in sinnlicher Form“. Die Kleinigkeit, welches Verhältnis zwischen Begriff und sinnlicher Form in der Allegorie stattfinde, welches in der echten Poesie, bekümmert ihn nicht. Er unterläßt aber nicht, uns eine weitere Probe seiner ästhetischen und logischen Bildung zu geben. Alle Poesie, fährt er fort, ist auf ihrem Gipfel Sinnbild der Natur. Sinnbild — was heißt das? Ist der Sinn mit dem Bilde nur durch ein tertium comparationis verbunden, oder ihm einverleibt und identisch mit ihm? Darauf kommt es ja erst an. Was der Verfasser soeben Begriff genannt hatte, nennt er jetzt Natur. Was soll das heißen? Die Natur (die sinnliche Form) ist ja vielmehr in

der Poesie Bild des geistigen Inhalts (mag derselbe meinetwegen Begriff genannt werden). So naiv ist der Verfasser, daß er Solgers Definition für sich anführt: die poetische Darstellung sei die Ironie der Natur. Diese besagt ja eben das Umgekehrte, nämlich: in der poetischen Darstellung sei ein Natürliches gesetzt, aber ironisch gemeint, d. h. nicht als solches, sondern es bedeute etwas anderes als Natur, nämlich etwas Geistiges. Allegorien, fährt er fort, entdecken wir besonders in Goethes spätern Werken, während die früheren fast alle durch ein ungelöstes Rätsel reizen. Da wären ja die früheren allegorisch, denn die Allegorie ist es, die ungelöste Rätsel zurückläßt. Wenn er übrigens weiter von der Allegorie überhaupt die wirkliche Allegorie so unterscheidet, daß er unter dieser die Verbindung mehrerer bedeutender Gestalten zu einer Handlung verstanden wissen will, die selbst wieder einen tieferen Inhalt spiegle, so ist etwas Wahres daran. Ich kann zwar mit der auch sonst aufgenommenen Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie, daß die letztere mehrere Symbole zu dem Sukzessiven einer Handlung vereinige, nicht schlechtweg übereinstimmen. Allgemein pflegt man auch ein ruhendes einzelnes sinnliches Ding, das nicht sich selbst, sondern durch ein willkürliches tertium einen anderweitigen Begriff bedeutet, Allegorie zu nennen. Im Symbole findet dasselbe äußerliche und bloß vergleichende Verhältnis zwischen Idee und Bild statt wie in der Allegorie, und man kann deswegen streng genommen die echte Poesie, welche Bild und Idee zur reinen Identität verschmelzt, weder symbolisch, noch allegorisch nennen. Der Unterschied zwischen beiden ist nur der, daß das Symbol, ein gemeinsames Erzeugnis der religiösen Phantasie einer Masse, die Idee mit dem Bilde in bewußtlosem Glauben zu identifizieren gewohnt ist (obwohl dieses jene bloß andeutet), die Allegorie aber die Erfindung der künstlichen und sich vollkommen bewußten Reflexion eines Einzelnen ist. Daher, obwohl weder das Symbol noch die Allegorie wahrhaft poetisch ist, kann doch das erstere durch seine Entstehung im Elemente der Naivität weit eher einen poetischen Eindruck hervorbringen. Der Einzelne nun, der eine Allegorie erfindet, wird im Gefühle, daß ein Begriff durch ein totes Ding nur unvollständig angedeutet wird, gern eine Reihe von einzelnen Allegorien zur Sukzession einer Handlung verbinden, um den Begriff erschöpfender zu

versinnbildlichen, indem je der folgende Zug den vorhergehenden und so alle einander ergänzen und erklären.

Übrigens muß ich hier zu den Vorwürfen gegen den zweiten Teil, die ich in der Einleitung aussprach, noch den weiteren fügen, daß Goethe, nicht zufrieden, Allegorie auf Allegorie gehäuft zu haben, die immerhin noch eine Idee von allgemein menschlichem Interesse in sich verbergen mögen, Gegenstände nackter Gelehrsamkeit, wie die Frage über die samothrazischen Götter und den Streit des Neptunismus und Vulkanismus, in sein Gedicht hereingezogen und unter einem Krame antiquarischen Apparats versteckt hat. Der Gelehrsamkeit, die der Verfasser zur Erklärung der klassischen Walpurgisnacht aufbietet, mag ihre Ehre bleiben, aber daß er kein Gefühl dafür hat, wie trostlos es mit einem Gedichte aussieht, das für die Mitwelt oder nächste Nachwelt der eigenen Nation und für die Masse nicht bloß, sondern auch für die Gebildetsten einen solchen Kram erfordert: dadurch legt er einen vollen Beweis ab, daß er gar nicht weiß, was Poesie ist.

In der Tat, wenn es so fortgeht, wie es bei solchen Auspizien das Ansehen hat, wird sie bald wieder in der alten Pracht aufsteigen, die Zeit Berninis, die Zeit Le Notres, die Zeit der Zöpfe, die Zeit „gepuderter Perücken, drauf Pfalzgrafen Lorbeern drücken“!

Wie die andern Erklärer, so lobt auch Deycks die Schönheit des dritten Akts, der antiken Verse namentlich, die mir jedoch so verkünstelt und undeutsch erscheinen als Solgers holperichte Übersetzungen und in den Sprachformen ganz demselben verwünschten Style huldigen, den ich in der Einleitung schilderte. Goethe tat sich auf die Allegorie des dritten Aktes etwas Besonderes zugute und hatte diese Konzeption allerdings noch in kräftigeren Jahren gefaßt; allein es ist und bleibt ein Mißgriff, und wir haben ja mehr Beispiele, daß große Naturen ihr Bestes sorglos und anspruchslos ausstreuen und auf ihr Verfehltes eitel sind. Die Helena der Volkssage vom Zauberer Faust zu einer Allegorie der Verbindung des romantischen und klassischen Prinzips zu benutzen, lag sehr nahe, auch für einen ganz gewöhnlichen Kopf. Was aber die Helena in der Volkssage will, hat Goethe schon in Gretchen gegeben. Man sage nun immerhin, Helena trete hier keineswegs als bloße Allegorie auf, sie erscheine wirklich und lebendig aus dem Hades wieder. Das

gienge noch; aber nachher bedeutet sie in allem, was mit ihr geschieht, die klassische Bildung überhaupt, es gehen Dinge mit ihr vor, denen man es alsbald an der Stirn ansieht, daß es sich hier nicht um diese Person, sondern um einen Begriff handle, und sie wird also zur reinen Allegorie verflüchtigt.

Ob der Verfasser in der Deutung einzelner Stellen dieses zweiten Teils glücklich oder unglücklich gewesen, geht uns nichts an. Zum fünften Akte weist er richtig nach, wie Faust durch großartige Tätigkeit sich der Erlösung würdig macht und so der Schluß zum Prolog und zur Kontraktabschließung zurückkehrt. Zwar legt er zu viel Wert darauf, daß Faust am Ende seiner Tage den Zauber verwünscht, indem er glaubt, schon durch diese Äußerung des Faust habe Mephistopheles die Wette verloren, aber desto gewisser hat er recht, wenn er die edle Tätigkeit Fausts und seinen Willen, daß das Gute und Rechte bestehe und daure, als hinlänglichen Grund seiner Rettung bezeichnet. Daß dieser rationellen Lösung der Aufgabe der christlich-katholische Schluß widerspricht, bemerkt er nicht. Ganz richtig fühlt er zwar, daß ein Schluß im kirchlichen Sinne bei Faust auch Reue und Buße voraussetzt, er fügt hinzu, daß nach dem wahren Christentum der äußerliche Akt der Fürbitte Faust nicht retten könne, allein er zieht den Schluß nicht, daß Goethe, da er das wahre Christentum durch die Tendenz des ganzen Gedichts und besonders den letzten Auftritt in eine vernünftige Tätigkeit setzt, überhaupt die theologisch-positive Schlußwendung, deren Konsequenzen einmal mit diesem rationellen Christentum sich nicht vertragen, hätte vermeiden und eben bereits in Fausts redliches Kämpfen die Beseligung setzen müssen. Geht's ihm drüben gut, so muß er ja auch dort kämpfen, denn wo ist Gutes ohne Kampf? Ganz glücklich führt der Verfasser für diese Idee den Vers aus dem Westöstlichen Divan an:

> Nicht so vieles Federlesen!
> Laßt mich immer nur herein!
> Denn ich bin ein Mensch gewesen,
> Und das heißt ein Kämpfer sein!

Der Prolog im Himmel eröffnet allerdings sogleich das Gedicht in der Weise der religiösen Vorstellung, in welcher auch der ganze Mephistopheles wurzelt, allein jener Prolog ist so geistig und frei

von allem positiven Schnörkelwerke, Mephistopheles ebenfalls in seiner Art so ideell, daß man am Schlusse nichts weniger als in eine gotische Kapelle einzutreten und Weihrauch zu riechen gestimmt ist. Das positiv kirchliche Christentum wirft als ein Jenseitiges und Künftiges in Raum und Zeit hinaus, was nach dem rationellen mit dem Diesseits zusammenfällt; ein Gedicht, das schon durch die herrliche Stelle des Kontrakts: Das Drüben kann mich wenig kümmern usw. sich ganz auf den Standpunkt der Diesseitigkeit erhoben hat, darf am Schlusse nicht auf den der Jenseitigkeit zurücksinken. Hat übrigens der Verfasser doch die Einheit der Grundidee des ersten und zweiten Teils richtig nachgewiesen, so ist ihm dagegen die schlechte Fortführung, die zwischen dem Ende des ersten und zweiten Teils liegt, wie wir sahen, völlig entgangen.

## Briefe über Goethes Faust. Erstes Heft. Von C. G. Carus. Leipzig 1835.

Die Grundidee der Tragödie wird richtig gefaßt, indem als Inhalt derselben hervorgehoben wird: die Menschenseele in ihrer innern Göttlichkeit, wie sie durch tausend Irrsale hindurch ihrer göttlichen Befriedigung mit bewußtlosem Zuge entgegenstrebt, was der Verfasser glücklich auch „das genetische Prinzip alles echten Seelenlebens“, das „Frühlingsmäßige“ im Faust, die „Elastizität“ der menschlichen Seele nennt. Mit gesunder ästhetischer Einsicht räumt er ein, daß diese Idee in Faust trefflich, aber nicht vollkommen dargestellt, daß die Tragödie mehr beendet als vollendet sei. Schöne Bemerkungen über den Wert und die versöhnenden Wirkungen edler Weiblichkeit knüpft er an Gretchens Charakter. Hätte er nur seine Hauptidee tiefer nachgewiesen, gründlicher durchgeführt, so würde man ihm dafür seine sentimentalen Einleitungen zu jedem Briefe und den ganzen pretiösen Ton, in welchem er schreibt, gern erlassen. Ob der eine dieser Briefe am zweiten Weihnachtsfeiertage 1834 abends, oder am Bimbimberlestag morgens, der andere am 4. Februar abends in einer wohnlichen und eleganten Stube, oder am Pfeffertag im Holzstalle geschrieben ist, kann uns sehr gleichgültig sein. Aber solche Sächelchen erläßt uns der süße Mann nicht, der ganz wie

Schubarth in den Styl des Goetheschen Altweibersommers sich hin-einfrisiert hat. Er spricht von treulichstem Anschließen, führt uns Gedankenzüge heran, spricht von sich darlebenden Ideen (das sich Darleben ist überhaupt das andere Wort), von einer Einwirkung höchsten weiblichen Prinzips, von einzelnen licht-vollsten menschlichen Naturen und unterschreibt: treulichst Carus.

## Goethes Faust. Übersichtliche Beleuchtung beider Teile zur Erleichterung des Verständnisses. Von W. E. Weber, Professor, Direktor der Gelehrtenschule zu Bremen. Halle 1836.

Das Büchlein hat manches Brauchbare und bringt dies in bequemer, anspruchsloser Weise vor. Hätte der Verfasser gesagt: auf die Deutung des tieferen Gehalts der Tragödie will ich verzichten, mein Zweck ist, euch brauchbare Notizen zu geben, um euch im Äußerlichen, was zur Szenerie usw. gehört, zu orientieren, so würden wir dem Manne Dank wissen. Aber er geht auf die Idee ein und, wiewohl er sie nicht ganz verfehlt, verdünnt er sie doch durch die Verwässerung, die jede Idee unter den Händen des gemeinen Menschenverstandes zu erdulden hat, daß man sie kaum erkennt. Gehen wir, diesen Vorwurf zu begründen, sogleich auf den Mittelpunkt zu.

Man kann Goethes Faust immerhin eine Theodizee nennen, wenn man nur nicht vergißt, einesteils, daß dies keineswegs so genommen werden darf, als wollte Goethe in der Weise des Lehrgedichts die Frage der Theodizee, dürftig eingekleidet, abhandeln, andernteils, daß die Frage nach dem Verhältnisse des Bösen zur göttlichen Weltregierung, wie der Prolog im Himmel sie stellt und beantwortet, nur den allgemeinen Hintergrund bildet, und erst der besondere Angriffspunkt, den Faust durch seinen individuellen Charakter dem Bösen darbietet, jener abstrakten Idee die Konkretion gibt, wodurch sie ästhetisch darstellbar wird. Sehr schüchtern geht nun der Verfasser an jene Frage. „Man kann behaupten,“ sagt er, „daß es keine größere Gotteslästerung gibt, als den Versuch einer sogenannten Theodizee, d. h. eines Beweises, daß Gott alles wohlgemacht habe: das kann Gott wohl uns versichern, aber es ist nicht an uns, es ihn

zu versichern." Doch macht er sich, als hätte er dies nicht gesagt, sogleich an das Thema, und ist jetzt nicht deswegen, weil die Untersuchung unbescheiden, sondern weil sie schwer ist, in keiner geringen Verlegenheit. Seine erste Verlegenheit ist, daß ihm gar nicht recht klar ist, wo denn das Böse eigentlich sitzt, in der Welt des Geistes, oder auch in der Natur? „Sobald wir aus dem Felde der praktischen Pflicht mit unsern Begriffen herausgehen, werden wir an der Ökonomie der kosmischen Kräfte sofort irre." Daß dieses Irrewerden von der eben genannten Schwierigkeit herrührt, erfahren wir weiter unten; zunächst beruhigt sich der Verfasser bei einem Satze, der freilich jedenfalls gewiß äußerst klar ist: „in unserer Moral gibt es ein Böses; unterlassen wir zu tun, was uns obliegt, so taugen wir nichts." Freilich entsteht aber auch hier sogleich eine große Verlegenheit, wenn es sich fragt, „wo der Übergang aus dem negativen Bösen, der Unterlassung der Pflicht, in das positive Böse, den absichtlichen Willen, zu schaden, aufzufinden sei? Dies bleibt immer problematisch. Denn selbst der größte Verbrecher wird selten einräumen, daß er eigentlich habe schaden w o l l e n, er wird stets auf den Vorwand einer Notwehr repliieren gegen die Anmutung, seine Pflicht zu tun da, wo ihm diese Pflicht zu tun unbequem war." Ich meinte, bei einem Verbrecher handle es sich nie bloß um Unterlassung der Pflicht, und die angeführte Entschuldigung desselben könne den Philosophen über die wahre Natur der bösen Tat nicht zweifelhaft machen. Aber der Verfasser hat wohl tiefere Schwierigkeiten im Sinne, die Frage wahrscheinlich, ob das Böse nur negativ (privativ) oder positiv sei, und ob es ein Böses um des Bösen willen gebe; er tappt aber in einer Unsicherheit, die einen ungewöhnlichen Mangel an Denkübung verrät, schon in der Aufstellung der Schwierigkeit fehl, indem er, statt zwischen Bösem aus egoistisch sinnlichen Triebfedern und Bösem um des Bösen willen, unterscheidet zwischen Unterlassung der Pflicht und böser Handlung; dabei klingt ihm von weitem die juristische Unterscheidung zwischen culpa und dolus oder die Frage über Zurechnungsfähigkeit überhaupt im Ohre, und so hilft er sich denn nun bewundernswürdig leicht aus seiner Klemme, indem er fortfährt: „hier helfen wir uns denn kurz und gut mit Qualifizierung der Tatsache und sehen, in betreff der Motive, nicht auf den b ö s e n, sondern auf den

freien Willen. Ein Trunkener, ein Wahnsinniger steckt uns das Haus über dem Kopfe an; wir lassen ihn ungekränkt, oder verwahren ihn höchstens, damit er es künftig nicht wieder tue; denn er war seiner nicht mächtig, die Kraft, die in jenem Augenblicke in ihm über Gut und Böse hätte entscheiden können, war gebunden. Wir schlagen einen Knecht: er, über die Mißhandlung empört, sucht Gelegenheit, sich zu rächen, er steckt uns ebenfalls das Haus überm Kopfe an. Dieser wird als Mordbrenner verurteilt: mag er immerhin von Rachsucht gestachelt worden sein; sein freier und vernünftiger Wille konnte ihm sagen, daß Rachsucht unmoralisch sei." O, welch eine Tiefe des Reichtums, beide der Weisheit und Erkenntnis des Verfassers! Wie gar unbgreiflich sind seine Ideen und unerforschlich seine Wege! Andere beschränkte Leute meinen, wenn es sich um die sittliche Beurteilung einer Tat handle, so reiche es nicht hin, zu wissen, daß sie mit freiem Willen geschah, sondern es handle sich darum, ob dieser Wille ein böser war oder nicht, und die gar nicht zurechnungsfähigen Handlungen gehören gar nicht in den Zusammenhang gegenwärtiger Untersuchung. Allein dem Herrn Verfasser steckt seine obige Hauptverlegenheit noch im Kopfe, darum hat er das rein ethische Thema sogleich auf die juristische Frage nach der Imputabilität hingedreht, die Verlegenheit darüber, ob das Böse nur im Menschen oder auch in der äußeren Natur sitze. „Kommen wir nun aber schon in dem beschränkten Kreise des sozialen Vorteils (?) mit der Beziehung zwischen Gut und Bös ins Gedränge, wieviel mehr, wo die ursprünglichen Kräfte der Natur die ihnen einwohnende Gewalt üben und ein für allemal tun, was sie nicht lassen können? Auch der Blitz zündet uns das Obdach über unserm Haupte an, der überwogende Strom verschwemmt uns die Wiesen, der Hagel verheert unsere Saaten: wer will sie vor Gericht laden, wer wagt es, diese zerstörenden Kräfte böse zu nennen?" Nun ja ums Himmels willen, wenn sie niemand wagt böse zu nennen, wenn sie nur tun, was sie nicht lassen können, was brauchen wir uns denn hier, wo es sich vom Bösen handelt, um sie zu scheren? Sie sind Übel, und die Frage nach der Zweckmäßigkeit des Übels ist ja ein ganz anderes Kapitel der Theodizee, als die nach der Stellung des Bösen zur Welteinrichtung. Doch beunruhigen wir uns nicht! Der Herr Verfasser tut es auch nicht, er stolpert in der heiteren Duselei

eines von philosophischen Skrupeln wenig angefochtenen Kopfes gleich wieder über die freilich ohne Not herbeigezogene Schwierigkeit hinweg, kommt wieder auf das Böse im moralischen Sinne und begeht das Verbrechen (s. seinen eigenen oben angeführten Ausspruch), dennoch eine Theodizee preiszugeben. Sie ist kurz beieinander: „der Besonnene zieht zuletzt das weltgeschichtliche Fazit so, daß er selbst in dem Bösen, was geschieht, immer wieder Keime des Heilsamen entdeckt und es nicht irreligiös findet zu sagen, daß Gott in der Weltregierung das Böse zuläßt (wohl zu merken, zuläßt, nicht tut), damit es dem Guten diene." Der Schalk! Wie er uns da nur geschwind so in einer Parenthese die tiefste, originellste Idee, von der bisher die menschliche Vernunft sich nichts träumen ließ, in die Tasche schmuggelt! Wie wird es da so plötzlich helle! Die schwierige Frage, mit der sich die tiefsten Denker, solange sie die unerhört tiefsinnige Distinktion zwischen Zulassen und Tun nicht kannten, abgequält haben, sie ist gelöst! Sie Loser! Und dann geben Sie als Zuspeise noch einen sublim gelehrten Auszug aus der persischen Mythologie drein!

Spaß beiseite! Muten wir dem Verfasser nicht mehr zu, als er vermag, und geben wir uns zufrieden, daß er die Grundidee, so leicht er sich mit dieser begriffslosen Kategorie über ihre Schwierigkeiten hinweghilft, wenigstens nicht schlechthin verfehlt hat. Die Liberalität, mit der er sich des Prologs im Himmel gegen Zeloten annimmt, der gesunde Sinn, mit dem er das hausväterlich Gütige und Leutselige in der Figur des Herrn, den leichten Anflug von Ironie gemütlich herausfühlt, verdient aufrichtiges Lob. Richtig folgert er, daß schon aus jenem Begriffe von der Stellung des Bösen zu Gott die Rettung Fausts von selbst hervorgehe, und sieht ein, daß der Goethische Faust nicht wie der Faust der Sage schon durch den Bund mit Mephistopheles ein Verbrechen begehe, wie sich dies schon in der noblen, geistreich chevaleresken Nachlässigkeit, mit welcher Faust den Teufel empfängt und welche der Verfasser ebenfalls richtig bemerkt, auf edle Weise kund tut. Überhaupt hat er die Vergeistigung, welche der Sagenstoff durch Goethe erfahren hat und wodurch der Brennpunkt ein ganz anderer wurde, mit freiem Auge erkannt und steht dadurch rühmlich über Leuten, wie Franz von Baader, de Wette, Wessenberg, Menzel, welche meinen, der Teufel

sollte nur immer die Zähne fletschen, den Faust endlich unter Schwefeldampf holen und an den Wänden zerschlagen, daß sein Gehirn herumspritzt, oder wo nicht, so müßte Faust sich hinstellen und als Tugendheld rhetorisch aufspreizen, da doch das Gute, der Kampf gegen Mephistopheles, in ihm die Gestalt seiner Individualität annehmen muß und sich daher natürlich als Rückkehr zur idealen Kontemplation äußert. Daß im zweiten Teile bis zum letzten Akte Faust zu wenig tut, um gegen das Böse zu kämpfen, soll damit nicht geleugnet werden, liegt aber in der ästhetischen Schwäche dieses Altersprodukts überhaupt. Doch hätte Herr Weber nicht nötig gehabt, den göttlichen Plan in Beziehung auf Faust dareinzusetzen, daß Faust den Gipfel der Bosheit ersteigen solle, um durch desto tiefere Reue auf den guten Pfad zurückgeführt zu werden. „Die Gottheit kann es, um ein an sich selbst irre gewordenes Individuum von Grund aus zu heilen, unter Umständen zulässig finden, daß dasselbe für eine Zeit dem Bösen ganz anheimfalle, damit es in der Empfindung dessen tiefen Unsegens“ (ein sauberes Deutsch!) „sich aufraffe und mit desto feurigerem Verlangen auf den Pfad des Guten zurückkehre.“ So akut erscheint Krankheit und Krisis bei Faust nicht; zwischen die einzelnen Verirrungen schieben sich sogleich einzelne Heilungsversuche, er ist im Bösen rhapsodisch und daher kehrt er nicht durch eine plötzlich markierte Revolution seiner Natur zum Guten zurück. Diese zu geschärfte Auffassung floß wohl aus der nicht ganz richtigen Deutung, die der Verfasser dem Vertrage mit Mephistopheles gibt. Dies führt uns auf den bestimmteren Inhalt der Tragödie, zunächst auf des Verfassers Ansicht von Fausts Persönlichkeit und anfänglichen Bestrebungen.

Hier stoßen wir sogleich auf einen groben Irrtum. Der Verfasser meint, wie seine Kommilitonen auf diesem Flügel, Faust, dem der Glaube im Wissen verloren gegangen ist, sollte auf das Erkennen des Absoluten ganz resignieren. „Jede Philosophie muß ein Letztes, Unbegreifliches stehen lassen, das ist der Prozeß, wie der Geist sich in das Fleisch verwandelt und die Materie, ohne Gott zu sein, doch aus göttlicher Hand hat hervorgehen können.“ Faßt man dieses Hervorgehen im Präteritum als einen zeitlichen Akt, so ist freilich das Begreifen desselben bereits abgeschnitten. Der Verfasser gibt nun dem Manne im Gegensatz gegen das Weib zu, daß er bestimmt

sei, den blinden Autoritätsglauben zu verlassen und sich durch ein Labyrinth der Widersprüche zur Selbständigkeit der Ansichten und Überzeugungen hindurchzuringen; dann aber meint er, das Resultat dieser Zweifelskämpfe solle sein — der Glaube. Wie gar keine Ahnung er von der hohen Bedeutung des Strebens nach reiner Erkenntnis hat, zeigt er auch durch die Bemerkung, die ihm S. 83 entschlüpft, wo er von Faust sagt, er habe „statt der Willenskraft" den Wissensdrang vorzugsweise in sich genährt. Unter solchen Umständen darf man natürlich kein Verständnis von Fausts Durst und Anschauung des Innersten der Dinge von dem Verfasser erwarten. „Faust ist Vielwisser aus edlem Durste nach Wahrheit; die Gelehrsamkeit ist ihm nicht Zweck, sondern Mittel, und Mittel zu dem Höchsten und Größten, zum unmittelbaren Aufschlusse des Verhältnisses zwischen Gott und Weltall. Aber daß er dies Verhältnis wie irgend ein anderes in der Erfahrung gegebenes, mit der Kaltblütigkeit und Ruhe eines Forschers ergründen, daß er es zerlegen will, wie der Pflanzenkundige eine Blume zerlegt, das eben ist das ursprüngliche Mißverständnis in seinem Streben und liefert ihn dem Teufel in die Hände." Faust ist nicht Vielwisser, und wollte er die Gelehrsamkeit als Mittel anwenden, um das Verhältnis zwischen Gott und Weltall zu ergründen, so wäre es ja eben kein unmittelbarer, sondern ein vermittelter Aufschluß. Faust verwirft aber die Gelehrsamkeit nicht bloß als Zweck, sondern auch als Mittel, denn er will rein intuitiv sich der Wahrheit bemächtigen. Zerlegen will er gerade nicht, sondern er will schauen, ohne zu zerlegen, und das ist, wie seine Größe in Vergleichung mit dem toten Formalismus und Dogmatismus, so in Vergleichung mit dem wahren Denken seine Schuld. Er zerlegt nicht zu viel, sondern zu wenig, er ist vernünftig ohne Verstand; hätte er die Geduld, die Vermittlung des Begriffs zu durchwandern, so würde er zur konkreten Idee gelangen, aber er will eine intellektuelle Anschauung, wie die Schellingische Philosophie, er verwirft über dem Eignen und Ursprünglichen alles Angeeignete und Künstliche, wie die Periode des Geniewesens in unserer Poesie. In dieser Periode sind ja auch wirklich die ältesten Grundlagen der Tragödie entstanden. Als Goethe in dieser Jugendepoche einen Helden zeichnete, in welchem der ganze Kampf des Ursprünglichen mit einer verwelkten Kultur,

welcher jene Zeit des Sturms und Drangs charakterisiert, den tiefsten und geistigsten Ausdruck fand, so konnte er allerdings noch nicht mit der vollkommenen Klarheit über seinem Helden stehen, um in dem Rechte dieses Drangs nach Unendlichkeit zugleich das Unrecht der Verachtung aller Grenze und verständigen Vermittlung einzusehen und zur Darstellung zu bringen. Er wußte offenbar selbst noch nicht, wo es hinaus sollte. Wohl aber war das Gefühl dieses Unrechts als ein dunkler Instinkt allerdings im Dichter offenbar vorhanden; denn das lag gewiß schon in seinem ursprünglichen Plane, daß es Fausts Überschwenglichkeit und Verachtung aller Schranke und Vermittlung ist, woran der Teufel ihn packt. Gerade dadurch aber, daß der Dichter selbst jene Hast, jenen Durst noch teilte, gewann die poetische Kraft der Darstellung. Wie konnte doch dem Verfasser jenes Feuer, jene ungeduldige Glut, durch die Adern der Natur zu fließen, mit Geistern im Dämmerschein des Mondes zu weben, die irdische Brust im Morgenrote zu baden, so ganz entgehen, daß er an ein zerlegendes Grübeln denkt! Ein andermal (S. 60) streift er sogar an Enks Meinung, wenn er glaubt, Fausts späterer Sprung in den Strudel der Genüsse hänge mit seinem früheren Wissensdrang dadurch zusammen, daß er schon in diesem nur den G e n u ß gesucht, sich sagen zu können: du weißt nun alles. Doch dies ist bloß eine Spielerei mit Worten des Zusammenhanges wegen, denn Seite 30 ist ein e d l e r Durst nach Wahrheit zugegeben. Der Erdgeist („sowie sonstige kosmisch ontologische Gewalten" heißt es Seite 36) stößt Faust nicht deswegen, wie Herr Weber meint, zurück, weil „diese geheimen Urgeister der Dinge nur nach einem Gesetze wirken können, das das Geschöpf vom Schöpfer durch eine unermeßliche Kluft abtrennt", sondern weil die im Rausch der Vision heraufbeschworene Anschauung ihrer Natur nach nur momentan ist und, nicht durch die Vermittlung des Denkens gewonnen, den Geist nach augenblicklich blendender Erscheinung in desto tieferer Nacht zurückläßt.

Den Kontrakt nun mit Mephistopheles nimmt der Verfasser, wie schon aus der angeführten Bemerkung zum Prolog hervorgeht, zu kraß. „Faust will sich betäuben, die Bedürfnisse seiner höheren Natur im Sinnenrausche auslöschen, er will sich selbst als höheres Wesen vernichten." Faust will sich betäuben, aber nicht die Freiheit des strebenden Geistes opfern; die wichtigen Worte: Werd' ich beruhigt

je usw. sind S. 61, wo der Verfasser auf diese Stelle zurückkommt, angeführt, aber nicht ausgeführt; übrigens, obwohl er dies unbenutzt liegen läßt, weiß er doch die letzte Tendenz der Tragödie, wie wir sahen, festzuhalten, und tut dar, wie Faust dem Mephistopheles keineswegs verfällt, sondern der Rettung würdig bleibt.

Hat der Verfasser offenbar keinen Beruf, die tieferen Ideen der Tragödie zu ergründen, so ist dagegen seine Bemühung, das Zauberwesen, das die Szenerie derselben bildet, durch geschichtliche Notizen, soweit das Verständnis solche erfordert, aufzuklären, dunkle Anspielungen, Namen u. dgl. zu deuten, dankbarer Anerkennung wert. Öfters geht seine Sorgfalt für den Leser bis ins Zärtliche, wenn er z. B. zu: Georgius Sabellicus hinzusetzt: vorletzte Silbe kurz! Auch manche brave ästhetische Bemerkung bringt er im einzelnen vor; de Wette, der in seinem Aufsatze: Gedanken eines Theologen über Goethes Faust (s. d. Zeitschrift: „Der Protestant“, v. Benzelsternau, 1829, März) einem unwiderstehlichen Drange Luft machte, an unserer Tragödie den Famulus Wagner zu machen, schickt er, wie es sich gehört, nach Hause. Er versucht auch eine Einteilung des ersten Teils in Akte, wodurch er doch wenigstens zeigt, daß er nicht, wie die meisten Erklärer, alle Anforderungen an dramatische Ökonomie vergessen hat; freilich ist die Folge nur, daß man erst recht deutlich einsieht, wie sich die Tragödie, so theatralisch einzelne Szenen sind, doch der szenischen Darstellung ganz entzieht. Aber nicht nur den ersten Teil hält er für ganz im Sinne der Bühne gedichtet, sondern — erstaune, o Leser, erbebt in des Herzens Tiefen, sämtliche Theatermaschinisten, fange Feuer, männliche Gelassenheit der Schauspieler, und werde zum Basilisken, Geduld der Zuschauer! — auch den zweiten Teil. Sei auch die dramatische Durchführung von minderer Evidenz, meint er Seite 135, so bleibe doch die theatralische Wirkung „desto weniger“ zu bezweifeln, ja eine vollkommene Aufführung des zweiten Teils müßte sich als die kolossalste und gewaltigste Darstellung denken lassen, die seit den Zeiten des Äschylus irgend eine nationale Bühne in das Werk gesetzt. Überhaupt verändert der sonst verständig und natürlich erscheinende Mann, da er an die Betrachtung des zweiten Teils kommt, ganz seine Natur und spendet ihm ein so verschwenderisches Lob wie nur irgend ein verzwickter Philosoph. Wäre es dem Verfasser mit diesem Lobe nicht

so sichtbar Ernst, so wäre man geneigt, folgende höchst ergötzliche Stelle geradezu als Parodie zu nehmen. Nachdem er zum 4. Akt bemerkt hat, wie Mephistopheles in der ersten Szene Veranlassung nehme, seinerseits über die Entstehung des Gebirgslandes zu philosophieren und den Patron der Erhebungstheorie mache, fährt er fort — (es ist gar zu erhaben, ich muß es groß drucken lassen):

„Faust spricht dagegen mit Würde und Gründlichkeit die Neptunistischen Ansichten aus.“

Nur die letzte Szene des zweiten Teils wagt er zu tadeln und wünscht statt des katholischen Himmels eine protestantisch rationellere Szene, wie den Prolog im Himmel, gewiß mit richtigem Takte.

Der Styl, im allgemeinen einfach und ohne Prätention, ist doch hie und da holperig und undeutsch, wie: „solch ein Kampf usw. kann nicht umhin, ein aufregendes Schauspiel zu sein“, und ähnliches. Ich rede davon, weil es mir überhaupt gegenwärtig an der Zeit zu sein scheint, unsere deutschen Schriftsteller daran zu erinnern, daß sie die Rudimente nicht verachten dürfen und daß, wer ein Buch schreibt, auch ein gutes Deutsch schreiben soll. Mitunter gerät unser Freund doch auch in Bombast und Phrasen, z. B. S. 29: „gegen Herzensfrost und Gefühlsenge ist Genialität ein abwehrender Diamantschild“ u. a.

## Goethes Faust in seiner Einheit und Ganzheit wider seine Gegner dargestellt. Nebst Andeutungen über Idee und Plan des Wilhelm Meister und zwei Anhängen: über Byrons Manfred und Lessings Doktor Faust. Von H. Düntzer, Dr. der Philosophie. Köln 1836.

Die Einheit hat der Verfasser allerdings nachgewiesen, indem er die Bedeutung des Kontrakts mit Mephistopheles richtig auffaßt und in der Schlußszene des zweiten Teils ihre Erfüllung nachweist, aber wo ist der Beweis der Ganzheit geblieben? Was soll der magere Auszug des zweiten Teils, wo hie und da ein flüchtiger Versuch gemacht wird, die kahlen Allegorien dieser Ganzheit zu deuten, für die Behauptung beweisen, daß die Idee erschöpft sei?

Im einzelnen finden sich, obwohl der Grundgedanke richtig heraus-

gehoben ist, oberflächliche und falsche Deutungen. Den Mephistopheles faßt der Verfasser zu niedrig, wenn er von ihm sagt: „Wie Gott und die Seligen nur unter den Eingebungen" des Lichtes handeln, so er „in Folge" des sinnlichen Triebs. Das Zusammensinken Fausts vor dem Erdgeist deutet er wie Falk und Weber: „Dem Menschen ist keine Verbindungslinie mit den schaffenden ‚Monaden' verliehen" usw. Es ist freilich kein Seil, Bindfaden, Riemen u. dgl. zu sehen, was uns mit jenen „Monaden" verbindet. Der schiefe Falksche Ausdruck verfinstert die Sache bereits, denn es gibt nur eine Monade, den Geist, der in allem ist; Monade hat keinen Pluralis. Freilich Leibniz schnitt die herrlichen Konsequenzen seiner Ideen dadurch ab, daß er im krassen Widerspruch mit dem Begriff der Monade als einer vorstellenden (geistigen) Einheit eine Vielheit von Monaden wie tote Dinge, zwischen denen kein Verkehr ist, nebeneinander stellte — aber was geht uns das an? Den Ausdruck des Mephistopheles von Faust, daß er der Erde Freuden überspringe, deutet er gerade verkehrt: „Faust hat nur einmal sich verfehlt, und zwar darin, daß er statt einem geregelten Leben, wie es dem Menschen bestimmt ist, sich hinzugeben, in die Sinnlichkeit übertrat und also der Erde Freuden übersprang." Der Erde Freuden überspringen, heißt denn das, in die Sinnlichkeit übertreten? Übrigens zitierte ich auch hier die Worte, um bemerklich zu machen, wie diese Broschüre schon im Ausdruck etwas Tertianermäßiges hat, und könnte noch eine Masse ähnlicher Wendungen geben, wie z. B.: „Hier müssen wir die Bemerkung machen, daß Mephistopheles, obgleich in einen niederen Kreis gebannt, sich doch von einer einseitigen Weltansicht fernhält." Daß aber nicht nur die Darstellung, sondern auch der Gedankengehalt einen schülerhaften Charakter trägt, mag hinlänglich beweisen, wenn ich erwähne, daß der Verfasser uns alles Ernstes versichert, Mephistopheles diene nur zur poetischen Darstellung, auch der Pakt mit dem Teufel sei bloß poetische Fiktion. Ungeheure Entdeckung! Und wie glücklich wird der Verfasser erst sein, wenn wir ihm zu der weiteren verhelfen, daß alle Personen nicht nur dieses, sondern jedes Gedichts mögen sie nun geschichtlich, oder geschichtlich mythisch, oder rein mythisch sein, nur der poetischen Darstellung dienen, nur Fiktionen sind? Doch nein, denn da stünde es nach H. Düntzer übel um die Poesie, denn er setzt zu den Worten:

„selbst der Pakt mit dem Teufel ist bloße poetische Fiktion", sogleich hinzu: „Zur Darstellung einer Idee gehört er nicht." Der Tausend! Da wäre ja also auch Mephistopheles, wiewohl er „das Gefäß ist, dessen der Dichter sich am Anfang bedient", nicht die poetische Darstellung einer Idee, da könnte man den Pakt beliebig auch weglassen, so gut, als man allerdings die Hexenküche und die Blocksbergszene weglassen könnte! Da könnte man ja am Ende die ganze Tragödie weglassen! Doch man merkt aus dem Weiteren, was der Verfasser sagen will. Er will sagen, Fausts Pakt sei in der Tragödie nicht, wie im Volksbuche, schon ein Verbrechen; dies drückt er mit der ihn besonders charakterisierenden Helle des Bewußtseins so aus: er gehöre nicht zur Darstellung der Idee.

## Zur Verständigung über Goethes Faust. Von Dr. C. Schönborn, Direktor und Professor des Magdalenen-Gymnasiums zu Breslau. Breslau 1838.

Der Grundgedanke, der Anfang und Ende zusammenbindet, ist aus Goethes Weltansicht und den betreffenden Hauptstellen der Tragödie richtig abgeleitet, doch ohne einen Wink über den Widerspruch zwischen dem rationell-christlichen Gedanken, Faust durch vernünftige Tätigkeit der Rettung würdig erscheinen zu lassen, und der positiven Schlußszene. Ich hebe diesen Mißstand gerade hier noch einmal hervor, weil der Verfasser auf diesen Punkt ausdrücklich zu sprechen kommt und doch nicht auf die rechte Fährte gerät. Faust müsse nach *christlichen* Begriffen selig gemacht werden, er müsse daher wenigstens von dem Bewußtsein der Erlösungsbedürftigkeit durchdrungen werden; zu dieser Erkenntnis habe er auf Erden nicht gelangen können, „denn dann hätte der Vertrag mit dem Teufel ein ganz anderes Ende genommen, als die Sage und die Anlage des Dramas verstatteten; auch kann, wer so weit von Gott abgefallen ist, daß er mit dem Bösen einen Bund eingeht, nach der Ansicht des Mittelalters nicht leicht auf der Erde, wenn überhaupt gerettet werden. So blieb also nichts übrig, als mit Faust nach seinem Tode eine solche Umwandlung vorgehen zu lassen, daß es dem Leser nicht zweifelhaft bleiben konnte, er werde, wenn auch erst später,

gewiß zur Seligkeit gelangen." Ganz blind ist hier der Standpunkt der Sage mit dem Goetheschen vermischt; jenen hat ja der Dichter im wesentlichen ganz verlassen, und so gut er die Vorstellung von dem absoluten Verbrechen eines Bundes mit dem Teufel und das Dogma und den ewigen Höllenstrafen fallen läßt, läßt er auch das Dogma von Buße, Wiedergeburt, Gnade fallen. Freilich, er nimmt das kirchliche Dogma in der Schlußszene wieder auf, aber eben dadurch gerät er in einen Widerspruch, denn gibt er einmal die religiöse Einkleidung geistiger Wahrheiten, wie dies am Schlusse geschieht, zu und nimmt er sie auf, so gibt er auch zu, daß Faust erst bereuen und glauben mußte, ehe er erlöst wird. Der Verfasser meint, die Buße werde bei Faust jenseits eintreten, allein dies genügte nach der kirchlichen Vorstellung nicht, sondern wer unbekehrt stirbt, wird nach ihr verdammt. Nicht nur die kirchliche Vorstellung aber ist von Goethe verletzt, sondern, mag man nun die Schlußszene im Himmel berücksichtigen oder nicht, auch die rationelle Religion ist es, denn Faust hat auf seinem Pfade doch Verbrechen begangen, die er bereuen muß, wiewohl allerdings nicht die Reue allein an sich, sondern der Übergang zu neuer edler Tätigkeit ihn erlöst. Welche Szene könnte den zweiten Teil eröffnen, wenn Faust aufträte, die Brust von unendlicher Reue durchwühlt, dann alle seine Kraft zu neuem Leben aufraffte! Allein statt eines inneren Prozesses läßt der Dichter die Heilung ganz äußerlich durch Elfen vor sich gehen; die paar Worte, mit denen Faust am Ende die Zauberei verwünscht, sind noch keine Reue; — freilich, was soll er bereuen, da er ja bloß allegorisch figuriert hat und eigentlich gar nicht als warmblütiges Wesen, bei dem von Gut oder Bös die Rede sein kann, aufgetreten ist? Aber auch in der Schlußszene im Himmel ist nicht von einem inneren Geschehen im Bewußtsein Fausts die Rede, sondern die Sache geht durch Fürbitte usw. vor sich. Bei dieser Kälte und Herzlosigkeit, die der Dichter hier gezeigt hat, muß sich sein Freund daran halten, daß er wenigstens in der Hauptsache nicht gefehlt, und eine kräftige, der Menschheit förderliche Tätigkeit als letzte Bedingung von Fausts Erlösung hingestellt hat. Allein der Verfasser übersieht auch dies und ist — doch mit Fausts Erlösung ganz einverstanden. Das heiß' ich einen guten Magen! Da nämlich Faust im Vorgefühle der Zukunft, wo er mit freiem Volke auf freiem Grunde

stehen wird, sich für befriedigt erklärt, so meint Herr Schönborn, er gebe ebendadurch den Beweis, daß er nicht nur körperlich, sondern geistig blind geworden sei, denn zum ersten Male schätze er jetzt „irdische Güter" wie andere Menschen, und sinke daher dem mit Mephistopheles geschlossenen Vertrage gemäß tot in die Arme der Lemuren. Eine edle Tätigkeit ist kein irdisches Gut, und wir können uns auch die Aufgabe eines künftigen und höheren Zustandes nicht schöner und reiner vorstellen.

Die nähere Gestaltung der Grundidee, Fausts Persönlichkeit und Streben, ist vom Verfasser ganz verfehlt. Denn auch Herr Schönborn verlangt von Faust Resignation auf das höchste Wissen und Anschließung im Glauben an Christum, Vertrauen auf die göttliche Gnade. Mit diesem theologischen Standpunkt und solchen erbaulichen Redensarten darf man überhaupt nicht an ein Gedicht treten, das ein für allemal um einen rein rationellen Mittelpunkt sich bewegt und auch da, wo es die Sprache der religiösen Vorstellung aufnimmt, den reinen Gehalt aus ihr zieht und sie zur hellsten Durchsichtigkeit vergeistigt.

Unter dem Erdgeist versteht der Verfasser den Geist der Geschichte, da er doch offenbar das Naturleben des Planeten bedeutet. Mit gesuchtem Deuteln meint er daher, Faust könne denselben deswegen nicht fassen, weil er ihn nur als die weite Welt umschweifend, nicht in dem Menschen wirkend erkenne. Wissen Sie, Herr Direktor, wie man so etwas bei uns nennt? — Aberwitz.

Wie der zweite Teil den ethisch-dramatischen Boden ganz verläßt, fühlt der Verfasser nicht; merkt er einmal das Zusammenhanglose und Unorganische dieses trübseligen Machwerks, so hilft er dem Dichter leicht genug über jeden Vorwurf weg, so Seite 74, wo er über die Einschiebung Byrons im dritten Akte sagt: „Daß dieser Teil der Helena keine weitere Beziehung auf den Hauptinhalt des Dramas habe, so wenig als so vieles in den Walpurgisnächten, ist nach den mitgeteilten Worten des Dichters nicht zu bezweifeln, kann aber auch bei Einsichtigen keinen Tadel finden."

## Über den Faust von Goethe. Eine Schrift zum Verständnis dieser Dichtung nach ihren beiden Teilen für alle Freunde und Verehrer des großen Dichters. Von Dr. J. Leutbecher, Privatdozent der Philosophie zu Erlangen. Nürnberg 1838.

Ist nicht weniger als neun Personen dediziert, unter denen auch der Herr Bestelmeyer in Nürnberg, der dieses Buch mit Vergnügen unter seine Kinderspielwaren aufgenommen haben wird.

Ich hoffte, als ich dieses Buch (es ist das letzt erschienene) zur Hand nahm, der Verfasser werde den glücklichen Gedanken gehabt haben, durch ein erschöpfendes Werk die Faust-Literatur endlich abzuschließen, indem ich sah, daß er in den zwei ersten Büchern bestrebt ist, durch eine vollständige Sammlung dessen, was zur Kenntnis und zum Verständnis der Faustsage notwendig ist, und durch eine Revue der meisten dramatischen Bearbeitungen dieser Sage vor und außer dem Goetheschen Faust alle weiteren Hilfsmittel zunächst nach dieser Seite hin überflüssig zu machen. Fällt dann, dachte ich, nur die philosophische Erörterung des Goetheschen Faust gut aus, verarbeitet sie tüchtig das bisher Gesagte, so hätten wir ja wohl endlich Ruhe und Stille zu hoffen!

Der Herr Verfasser sind ein Philosoph, ich sollte ihn daher auf den zweiten Flügel stellen; aber er würde unter dem Linienmilitär disziplinierten Denkens doch eine zu komische Rolle spielen, da alles an ihm lottert und schlottert, er mag daher als Nachzügler der Truppen des gemeinen Verstandes figurieren.

Näher ist es die Krausesche Philosophie, zu welcher der Herr Dr. Leutbecher geschworen hat. Diese genauer zu kennen, hatte ich vorher noch nicht die Ehre, es summten mir aus dumpfer Reminiszenz einige Schnörkel aus ihrer krausen Terminologie in den Ohren (z. B. gebraucht Krause den Terminus: Wesens Or-Om-Vollkommenheit, verstehst du das, lieber Leser?); ich wußte aber nicht, daß sie unter diesen absonderlichen und kuriösen Wörterfabrikaten die trivialsten Platitüden landläufiger Kategorien, überzogen mit der tausendfach verdünnten Brühe eines seichten Pantheismus, verdecke und mit hohlen Phrasen der Menschheit Schnitzel kräusle. Doch der Meister ist wohl mehr und anders als der Schüler, ich will „dem größten

Philosophen unserer Zeit, dem lange verkannten und nun seligen Krause, dem Schöpfer des tiefsten und wahrsten Systems" nichts zuleide tun; Gott hab' ihn selig! gebe seinem Leibwesen eine fröhliche Auferstehung, nehme ihn auf in die Wohlordnung des Wesengemäßen, erhebe ihn zu der geläutertesten Anschauung der Harmonie und beseligenden Liebemilde des ewigen Wahren, Guten und Schönen, lasse ihn erblicken das Ideale oder Geist-Schöne und des Wesenalls harmonischen Wesengliedbau in seinem wesenlichen Gliedbauleben!

Mißtrauisch wurde ich gegen jene meine Hoffnung freilich schon, als ich im ersten Abschnitte den kurzen Abriß des Mittelalters und seiner Literatur las, als ich belehrt wurde, daß die Weltgeschichte ein Drama sei, „ein harmonisches Lebensspiel, das sich entwickelt in einem Dramenkreise, welcher den Historikern als Epochenreihe dient, für den Ästhetiker aber alle sechsunddreißig Hauptgattungen der dramatischen Poesie in ihrer höchsten Vollendung enthält." Also gerade sechsunddreißig Hauptgattungen des Dramatischen! Nicht mehr und nicht weniger! Erstaunlich! Die Welt meinte bis dahin, es gebe deren gerade 35½, wogegen jedoch andere auftraten, die behaupteten, es seien vielmehr gerade 36½, aber Herr Dr. Leutbecher entscheidet kühn: Es sind gerade 36. Weiter lernte ich, daß die Schlacken der Literatur des Mittelalters von dem niedrigen hierarchischen Streben jener Zeit herrühren, das „neben Großartigem mitspielte". Ich hatte in meiner Einfalt bisher geglaubt, der Gegensatz des Weltlichen und kirchlich Hierarchischen sei gerade die Seele des Mittelalters. Freilich suchte ich, nachdem ein wesentliches Glied des Mittelalters nur als beiherspielendes genannt war, in der malerischen Beschreibung seiner Literatur vergeblich ein Prinzip, woraus ihre sämtlichen Eigenschaften sich ableiten ließen, und den darauffolgenden Abriß der Hauptprodukte derselben hätte ich dem Verfasser gern geschenkt, da man in solcher Kürze nichts Besseres, wohl aber Schlimmeres als nichts geben kann. Von der gründlichen Kenntnis dieser Literatur, die der Verfasser entwickelt, mögen Züge wie der ein Zeugnis ablegen, daß er sagt: „Neben den Minnesängern ergötzen die Laienbrüder und die Geißeler das Volk mit Liedern niederer Art" (Seite 13).

Was er nun weiterhin über die Geschichte der Faustsage beibringt,

dafür wollen wir ihm immerhin dankbar sein; ist es auch bloß stoffartig gesammelt und kompiliert, schreibt er auch Seite 26 unten eine Bemerkung wörtlich aus Rosenkranz (Zur Geschichte der deutschen Literatur, Seite 136, 139) ab, so wollen wir ihn darüber nicht zur Rechenschaft ziehen, wohl aber uns verwahren, wenn er im ersten Abschnitt des zweiten Buches, wie seine meisten Kollegen in Faust, schon in die Volkssage eine Tiefe und Weite der Bedeutung legt, die sie erst durch Goethe erhalten hat. Dem Faust der Sage ist es mit seinem Wissensdurst und seinen Zweifeln nicht so Ernst, wie Seite 91 behauptet ist; in seinem Abfall von Gott und seinem Zauber liegt freilich eine titanenmäßige Empörung und das höchste Wagnis der Subjektivität gegen den objektiven und allgemeinen Willen, aber die Zwecke, die Faust bei seinem Abfall im Auge hat, sind zu beschränkt und klein, um ihn zum „Repräsentanten der ringenden Menschheit überhaupt“ und seine Geschichte zu einem „Ur-Evangelium der Menschheit“ zu stempeln. Auch die Musterung der dramatischen Bearbeitungen der Sage von Marlow bis Grabbe, die hierauf folgt, ist dankenswert, wiewohl ich gewünscht hätte, daß der unglückliche Einfall Lessings, Faust dadurch zu retten, daß der Teufel nur mit einem an Fausts Stelle von einem Engel untergeschobenen Phantom sein Spiel treibt, nicht ungetadelt geblieben und die hohle Renommage, die gemeine Plumpheit und Roheit von Grabbes Don Juan und Faust noch strenger beurteilt wäre, als der Verfasser es tut.

Im dritten Buche geht nun aber erst der philosophische Tanz an mit den Bemerkungen zum ersten Teile von Goethes Faust. Den Grund zu allem folgenden Tiefsinn legt der Verfasser durch eine nochmalige Betrachtung der Faustsage als einer „Sage der Menschheit.“ Der Verfasser holt aus — Achtung!

„Vergleichen wir das Leben und Handeln der Menschen mit ihrer Bestimmung, so finden wir, daß dies entweder derselben gar nicht, oder nur zum Teil, oder ganz entsprechend ist. Woher das? Ein Teil der Menschen erkennt, was der Mensch als solcher in allen Lebensbeziehungen, als Einzelwesen, als Glied der Familie, des Volks, der Menschheit, der Natur, des Geisterreichs und als ein Teilwesen in Gott oder in dem Wesen sein soll; ein anderer Teil aber erkennt das nur zum Teil; und ein dritter Teil weiß von seiner Bestimmung endlich gar nichts. Wie aber der Mensch erkennt, so will und

handelt er, wofern ihm die Kraft, seinen Willen zu verwirklichen, nicht mangelt oder in der Weltbeschränkung gelähmt ist. Nachdem nun die Erkenntnis des Menschen, dessen Wollen, Tun und Leiden der Bestimmung desselben gemäß ist oder ungemäß oder nur zum Teil gemäß, je nachdem ist der Mensch auch entweder glücklich und zufrieden, oder unglücklich und unzufrieden, oder zum Teil glücklich und zum Teil unglücklich." Die letzteren lebten, heißt es nachher, „meistens" in Tantalischer Qual.

Man sollte meinen, das Glück der Menschen hänge eben nicht von der Vollständigkeit der Erkenntnis ihrer Bestimmung ab, der größere Teil reiche mit einem gesunden geistigen Instinkte aus, und mit den drei Klassen, die der Verfasser macht, sei es auch nicht so ganz in der Ordnung, da am Ende alle Menschenkinder in die zweite gehören. Doch rechten wir nicht sogleich über den ersten Satz, es ist ja erst ausgeholt. Wir müssen nun tiefer in die Ursache dieser Erscheinung eindringen, daß das Leben einiger Menschen ihrer Bestimmung gar nicht, anderer nur zum Teil, anderer ganz entsprechend ist. Es schien bis jetzt, der Unterschied im Grade der Erkenntnis dieser Bestimmung solle als letzter Grund des menschlichen Wohl- oder Übelbefindens angegeben werden. Allein, wir erfahren nun, daß gerade aus der zweiten Klasse die Weisen, die Dichter und Propheten hervorgiengen, weil jenes Schwanken zwischen Glück und Unglück nötigte, über die höhere Lebensaufgabe nachzudenken; so macht also der Verfasser aus zwei Sorten seines dreifachen Teigs nun eine Melange. „Je nachdem in den Einzelnen dieser Klasse die Kraft des Geistes die Sinnlichkeit der Natur überwältigte, je nachdem sprachen sie über den Streit zwischen dem Gesetze des Geistes und dem des Fleisches sich aus, und je nachdem bildeten sie sich ihre Ansicht von der Bestimmung des Menschen und der Art und Weise, sie zu erreichen. War ihr Geist stärker als die sinnliche Macht der Natur, so erhoben sie sich allmählich im Kampfe mit sich selbst, erkannten den Grund dieses in der Geschichte der gesamten Menschheit nachweisbaren und durchklingenden Zwiespaltes im menschlichen Wesen und strebten dann kühnen Fluges zur Einheit mit sich und dem göttlichen Wesen empor und wurden die wahren Propheten." Da haben wir also den letzten Grund der Verschiedenheit der menschlichen Zustände — das Vorwiegen von Geist oder Sinnlichkeit.

O Tiefe über Tiefe! Diese platteste aller Distinktionen, diese Kategorie, die so unwahr ist, weil sie so wahr ist, daß sie überall hinpaßt, dieser bis zur Beleidigung klare, breitgetretene Gegensatz, den jeder Ladendiener an den Schuhen abgerissen hat, soll das Rätsel der Menschheit lösen! Aus ihm deduziert nun der Verfasser die Geschichte des Geistes: diejenigen, bei denen die Sinnlichkeit stärker ist, geben die Heiden ab, die andern, in denen der Geist mächtiger ist, die „sogar" fanden, daß sie mit der Natur dann nur in Übereinstimmung leben könnten, wenn sie sich „weniger" selbstsüchtig derselben gegenüberstellten, geben die Christen ab. Diese nun schwingen sich zur dritten Sorte Menschen empor (es schien vorher, sie seien sie schon, sie sei wenigstens, ehe sich diese so emporgeschwungen haben, gar nicht vorhanden, oder wie ist das, Herr Konfusionsrat?), doch nicht ohne vielfache Kämpfe. Ihnen gelingt dann die Einigung mit allem Wahren und Schönen, sie sehen „das ganze Wesenall für einen Organismus in Wesen an, oder doch wenigstens für einen Organismus aus Wesen oder Gott, erfaßten ihr Verhältnis zum Ganzen, sie sahen ein, daß all ihr Denken, Fühlen und Wollen nicht bloß in ihnen selbst sei und sich auch nicht bloß auf sie beziehen könne." Solche Gemeinplätze, wie Gutes, Wahres, Schönes, Denken, Fühlen, Wollen, darüberher die laue, abgesottene Brühe des flachsten Pantheismus, das ist die Philosophie dieses guten Mannes. Wir stehen in der „engsten Beziehung" zu Gott u. dgl.

Auf diesem Wege findet er denn die tiefe Bedeutung der Faustsage. Sie lehrt „in ihrer Tiefe ergriffen", daß „dem Menschen in dem Gebiete der Sinnlichkeit weder das wahrhaft Schöne, noch das höchst Beseligende gewährt wird, daß er dieses einzig und allein findet, wenn er diese niedere Sphäre des Seins mit der höheren vertauscht und in das Wesen hinüberstrebt, aus dem er hervorgegangen ist und in welches er heimgehen muß, wofern er wahrhaft sein und genießen will, was unendlich schön und wahr und beseligend ist." Da könnte man ja über dieser Faustsage das ganze Evangelium, das ja doch nach dem Verfasser mehr nicht als solche flache Allgemeinheit enthält, entbehren. Nicht nur die Sage aber, sondern auch Goethes Faust, dessen Inhalt der Verfasser mit dem der Sage ganz identifiziert, wird auf diese platte Allgemeinheit reduziert. „Und welches ist denn nun diese Wahrheit, die der Dichter in seinem Faust,e' aus

seinem innersten Geiste ‚gewissermaßen' in das Gebiet objektiver Wirklichkeit herausstellt? Ich will sie mit wenigen Worten andeuten." Nun hebt der Verfasser zunächst wieder das Moment hervor, daß alles in Gott ist, und daher auch dem Menschen der Drang inwohnt, welcher fortwährend, allem Irrtum und allen Störungen zum Trotz, „hintreibt zu dem Gebiete der unendlichen Freiheit, Wahrheit und Schönheit." Siegt dieser Drang, so ist der Mensch selig (ohne Kanonisation und andern kirchlichen Apparat, setzt der Verfasser hinzu, der in Beziehung auf das freie Verhältnis, daß sich Goethe zur kirchlichen Ansicht gibt, recht gesund und unbefangen denkt — fast das Einzige, was ich an ihm loben kann). Diese Wahrheit, fügt er bei, ist dieselbe, die im Fetischismus der Ägypter (?) z. B. gar nicht möglich war, weil da alles „mehr" als geistlose Natur hervortritt, die in der Phantasiereligion der Inder dämmert, von den Juden und Hellenen geahnt wurde, aber erst im reinen Christentum wahrhaft erfaßt ist und innerhalb desselben durch den größten Philosophen, den lange verkannten nnd nun seligen Krause mit überzeugenden Worten ausgesprochen wurde (Seite 220).

Jene Idee nun, über deren zweckmäßigsten Ausdruck wir jetzt nicht weiter rechten wollen, darf allerdings als die allgemeine Grundlage der Tragödie betrachtet werden. Allein wie begreift der Verfasser nun ihren konkreten Inhalt? Die allgemeine Idee von dem Aufgehobensein der Welt in Gott spricht am Ende alle Poesie aus. Es kommt nun darauf an, daß wir Faust und Mephistopheles näher kennen lernen und die individuelle Gestalt, die hier der Kampf des Guten und Bösen annimmt. Man springt doch nicht so mit gleichen Füßen ins Wesenall hinein, es gibt doch unterwegs noch manches zu tun. Sehen wir hierüber den Abschnitt nach: „Das Drama Faust als die sinnliche Darstellung der in ihm ausgesprochenen Grundwahrheit" (dies ist, wie wenn man sagte: Der Mensch als der Körper seiner Seele, — doch es geht zur Not, ja es kann tief klingen, Hegel könnte so sagen, aber Herr Leutbecher ist nach der gemeinen Logik, die sein Gesetz ist, zu beurteilen. Vergebens aber erwartet man, wozu diese Aufschrift Hoffnung machen könnte, eine ästhetische Kritik). Dazu vergleiche den fünften Abschnitt: Das Einzelne, zunächst die Zueignung.

Fausts ursprüngliches und wesentliches Pathos, der Wissensdrang

und Zweifel, ist so gut als gar nicht hervorgehoben, zweimal, wo der Verfasser an diesen Hauptpunkt kommt, überspringt er ihn mit ein paar vagen Worten, Seite 224 und 262. Und doch war hier noch so Manches zu sagen, was die Vorgänger nicht gehörig aufgehellt hatten! Es war zu untersuchen, wie weit Faust Skeptiker ist, wie weit nicht, wie er sich vom konsequenten alten Skeptizismus dadurch wesentlich unterscheidet, daß er alle vorliegenden Versuche des Geistes, sich die Erkenntnis der Wahrheit zu vermitteln, zwar verwirft, aber dabei die Wahrheit doch voraussetzt und ihre Erkenntnis durch einen Sprung erobern will; es war z. B. nachzuweisen, warum Faust (was u. a. Rousseau, in seiner Schrift: „Ehrentempel Goethes", irregemacht hat) allerdings sagen kann: mich plagen weder Skrupel noch Zweifel, indem er darunter die vereinzelten Zweifel des Dogmatismus meint, der sich über den oder jenen Satz Skrupel macht und übrigens doch vor dem ganzen Kram herkömmlicher Kategorien, Argumente usw. unbedingten Respekt hat. Fausts religiösen Unglauben, der sich bei den Tönen des Ostergesanges ausspricht, hebt er gar nicht hervor. Infolge dieser Unterlassung muß notwendig nachher das ganze Verhältnis zwischen Faust und Mephistopheles und die nähere Gestalt des Planes der Tragödie ganz ins unbestimmte zerfließen. Derselbe Durst nach dem Ursprünglichen, nach essentiell mystischer Vermählung des Subjekts mit dem Objekte der Erkenntnis, der in Faust als Denker brennt, stürzt ihn ja ins Meer der Genüsse, drängt ihn, sein Selbst zum Selbst der Menschheit zu erweitern, indem er, vorher theoretisch, eine praktische Gestalt annimmt. Den herrlichen Kontrast des Wagner gegen Faust, der Pedanterie gegen die Genialität, des Dogmatismus und Formalismus gegen den Skeptizismus und Mystizismus, der Kenntnisse gegen die Erkenntnis, des geistlosen positiven Krams mit seinen kleinen atomistischen Zweifeln und seiner großen Achtung vor dem Buchstaben gegen den Schöpfungsdrang der Spontaneität, diesen unsterblichen Kontrast, wodurch diese zwei Figuren so ewig wie Don Quichotte und Sancho Pansa für alle Zeit plastisch in der Poesie dastehen, zieht der Verfasser in seiner breiigen Unbestimmtheit auch nicht mit der rechten Schärfe, da er Wagner das eine Mal viel zu mild „die Schritt um Schritt vorwärtsstrebende Gelehrsamkeit", auch „die besonnene Gelehrsamkeit", das andere Mal wieder

zu speziell tadelnd „die personifizierte Schulfuchserei“ nennt, „die nur Ruhm als das Höchste begehrende Gelehrsamkeit“. Jene Inbrunst nach intuitiver Erkenntnis ist aber zugleich Fausts Schwäche, denn ungeduldig verachtet sie mit den schlechten auch die rechten Mittel des Erkennens und schüttet das Kind mit dem Bade aus, es spricht sich daher schon in ihr die Sinnlichkeit eines heftigen Temperaments aus: die Blöße, die Faust dem Mephistopheles bietet und die dieser benutzt, da Faust, wie Justinus Kerners geistreicher Totengräber (s. dessen Icarus), fliegen zu können wünscht.

Diesem Manne gegenüber, der immer oben hinaus will, kann nun Mephistopheles nicht, wie der Verfasser immer meint, nur bestimmt sein, die S i n n l i c h k e i t zu repräsentieren. Er ist nach ihm „der sinnliche Geist, das sinnliche Wesen, Personifikation des sinnlichen Triebs, der kolossale Repräsentant des sinnlichen Triebs.“ Seite 257 ff. strengt er sich sogar an, das Böse überhaupt zu definieren. Nachdem er Mephistopheles als den Repräsentanten der Sinnlichkeit und Wandelbarkeit bezeichnet hat, fährt er fort: „Ohne dieses Prinzip wäre das Leben der absolute Tod selbst und ohne es würde aus dem Tode nicht Leben.“ Mit richtigem Blicke setzt er hinzu, Gott sei nicht bloß Geist, er sei auch das bewegende Wesen, das Antreibende zum Werden, ohne welches das Unendliche nicht ins Endliche übergienge, und nennt Mephistopheles Seite 260 den Geist des Veränderns, das zum Anderswerden reizende Wesen. Er hat also wohl eingesehen, daß der letzte allgemeine Grund des Bösen die Schranke oder Negation ist (determinatio est negatio), und es wäre zunächst nur zu wünschen, daß er demgemäß auch hervorgehoben hätte, wieviel richtiger sich Mephistopheles bezeichnet, wenn er sagt: Ich liebe mir die vollen, frischen Wangen, für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus, als wenn er in jenem verunglückten Versuche, im Gespräche mit Faust sich zu definieren, sagt, diese plumpe Welt zu zerstören sei seine Leidenschaft. Nun war es aber die weitere Aufgabe, die vermittelnden Begriffe zu entwickeln, wodurch dieses metaphysische Prinzip zum Bösen im eigentlichen, ethischen Sinne wird, zu zeigen, wie das Prinzip der Scheidung, Individualisierung, wodurch das e i n e Unendliche in die Vielheit der Einzelwesen sich spaltet, jedes Individuum treibt, sich gegen das andere und gegen das Ganze zu erhalten wie dieser egoistische Selbst-

erhaltungstrieb im Menschen, weil dieser als geistiges Wesen seine Einzelheit zum Prinzip erheben kann, zum Bösen wird. So mag man dann immerhin in einem gewissen Sinne das Böse aus der Sinnlichkeit ableiten, denn der Mensch ist Einzelwesen durch die sinnliche Basis seines Geistes, wiewohl allerdings erst die zum Grundsatz erhobene Sinnlichkeit, die in dieser Sublimierung sogar einzelne ihrer Zwecke aufopfern kann, böse ist. Aber diese vermittelnden Begriffe überspringt der Verfasser mit einer Phrase, worin man nur mit Mühe eine Andeutung derselben finden kann. Sei jenes bewegende Prinzip, sagt er, mit Gott in voller Harmonie, so sei es der heilige Geist, sei es „gleichsam" mit ihm im Kampfe begriffen, so werde es der Böse genannt. „Als heiliger Geist", fährt er fort, „strömt es das Unwandelbare in das Gebiet des Veränderlichen und Endlichen, und als der böse Geist treibt es das Unwandelbare aus dem Gebiete des Endlichen wieder in Gott zurück, daher es als solches auch zuletzt immer nur das Gute schafft." Mag man die Versöhnung Gottes und der Welt, der Schranke und des Unbeschränkten immerhin den heiligen Geist nennen, wiewohl es nicht passend ist, aus dieser metaphysischen Weite sogleich in diese konkrete Bestimmung überzuspringen, am wenigsten, wenn man den Begriff der Sünde oder des Bösen vorher gar nicht entwickelt hat: so ist doch fürs erste hier gar nicht motiviert, wie das scheidende Prinzip sich zum Bösen steigert, fürs andere ist es begrifflos und widerspricht der obigen richtigeren Bestimmung des Verfassers, vom bösen Geiste zu sagen, er treibe das Unwandelbare aus dem Gebiete des Endlichen wieder in Gott zurück, da er vielmehr bestrebt ist, das Endliche für sich zu fixieren, so daß es in der Isolierung seines Eigenwillens selbst das Unwandelbare darzustellen behauptet. Die Versöhnung dieser Feindschaft aber realisiert sich dadurch, daß das Gute, auch diesem seinem Zerrbilde noch inwohnend, demselben seinen inneren Widerspruch zu fühlen gibt und es so von innen heraus destruiert und in seine Einheit mit Gott zurücknötigt. Hierin liegt auch das Moment, aus welchem der wahre Begriff der Stellung des Bösen zur Weltordnung zu entwickeln ist: das Böse hat keine anderen Mittel als das Gute, es vereinigt dieselben Kräfte, die das Gute hat, um ein falsches Zentrum, ist aber ebendaher unorganisch, nichtig und unmächtig. Es ist aber von Gott (freilich nicht für sich, es ist

ja auch gar nichts für sich) geordnet, damit das Gute an dieser seiner Afterbildung sich selbst erkenne und aus dem Schlummer gereizt werde. Hieraus wäre erst abzuleiten, warum Mephistopheles notwendig verlieren muß, und an die Stelle der vagen Ausdrücke, daß Faust trotz seinen Verirrungen seinem Urquell zustrebe usw., bestimmtere zu setzen, ja zu beweisen, wie er nicht nur trotz, sondern vermittelst dieser Verirrungen zu einem vernünftigen und seligen Menschen heranreift. Dies führt uns auf den Punkt, von dem wir ausgiengen, zurück.

Hat nämlich der Verfasser schon hier ganz außer acht gelassen, die vermittelnden Begriffe, wodurch das Prinzip des Endlichen und Sinnlichen in der Welt des Geistes zum Bösen kulminiert, zu entwickeln, so folgt von selbst, daß er auch in der weiteren Erklärung des Dramas Mephistopheles, statt als den Bösen, nur als den Sinnlichen auffaßt. Nimmt er ihn so zu leicht, so übersieht er doch auf der anderen Seite das Heilsame und mittelbar Gute, was Mephistopheles wirkt. Mephistopheles für sich ist böse, wie die Sinnlichkeit und der realistische Verstand, wo sie sich zum Prinzip machen und für Geist und Vernunft ausgeben, ins Böse umschlagen. Zusammengenommen mit Faust aber, also abgesehen von dieser seiner Isolierung, hat er auch sein wohlbegründetes Recht, dasselbe, das ein gesunder Realismus gegen einen einseitigen Idealismus, ein derber Zynismus und grober Verstand gegen eine überspringende Vernunft, die Ironie gegen den Enthusiasmus hat. Beide zusammen, Faust und Mephistopheles, sind erst ein Mensch, der Mensch. Faust lernt von Mephistopheles, wie Don Quichotte von dem freilich unschuldigeren Pansa, dessen Beispiel wir auch hier, wie oben zu Wagner, anführen können, recht viel Gutes und Wahres sich sagen lassen muß, es kommt nur darauf an, daß er das Gute von ihm annehme, das Schlechte weglasse, was freilich so schwer ist, daß es nicht immer gelingt. Mephistopheles hat mit seinen realistisch groben Äußerungen immer halb recht, wie z. B. Kant und Lessing halb recht haben, wenn sie das Moment der Sinnlichkeit in der Liebe und Ehe (freilich einseitig, daher ebenso verwerflich) premieren. Die Wahrheit nun, daß das Böse eine pädagogische Bedeutung hat als heilsame Mahnung an die Schranke überhaupt, als Reiz der Versuchung, der die faule Tugend aus ihrem Schlummer weckt, als

Verstand, welcher der Vernunft die Grenzen der Dinge zeigt, als Wehre, worüber der Strom des Lebens rauscht, zu entwickeln, war der Ort in der Erklärung des Pakts zwischen Faust und Mephistopheles; aber hier weiß der Verfasser nur ganz unbestimmt und allgemein hervorzuheben, daß Faust nicht verloren sein könne, sagt davon nichts, daß dieser Bund nicht nur nicht verderblich, sondern, wenn Faust seine Freiheit sich vorbehält, sogar lehrreich und fördernd für seine Erziehung zu vernünftig beschränkter Tätigkeit ausfallen muß. Daher sagt er auch über die bedeutende Schlußszene des ersten Teils nichts als, man dürfe an keine Höllenfahrt denken, Faust sei eben „unbefriedigt". Er ist nicht nur unbefriedigt, sondern zerrissen von der tiefsten Reue, und es kommt nun darauf an, daß er sich aus dieser eine heilsame Lehre ziehe, was freilich in der ersten Szene des zweiten Teils ganz äußerlich und dürftig dargestellt wird. Dagegen bemerkt der Verfasser zur Schlußszene des zweiten Teils richtig, daß Faust erlöst werden muß, weil er zu vernünftiger, reeller Tätigkeit übergeht, aber diese Einsicht steht ganz unvermittelt da, weil im vorhergehenden nicht nachgewiesen ist, wie dies das Resultat sei der Erziehung, die Faust im Bunde mit Mephistopheles, welcher freilich als Person für sich diese gute Folge nicht gewollt hat und sich nicht zuschreiben darf, erhält.

So viel über des Verfassers Behandlung der durchgreifenden Hauptmomente des Dramas. Alle Unrichtigkeiten, Schiefheiten, Verwässerungen, Absurditäten, die sich in seiner Erklärung des Einzelnen finden, aufzuzählen wäre eine Herkulesarbeit. Ich führe nur einzelnes an.

Wie absurd ist es gesagt, wenn es von dem Direktor im Vorspiel heißt: „Der Direktor ist die Personifikation der gewinnsüchtigen Selbstsucht, des engherzigsten Interesses — damit erbärmlich." Gegen eine ganz heiter und behaglich behandelte Figur so enthusiastisch ausbrechen ist knabenhaft. Überhaupt verraten die meisten Schriften in dieser Literatur einen gewissen Mangel an Gefühl für die humoristische Leichtigkeit und Behaglichkeit, womit der Dichter auch die gemeineren Charaktere, Wagner, die Trinker in Auerbachs Keller usw., in ihrer Art idealisiert hat. Da ist gleich von Roheit, Erbärmlichkeit usw. die Rede, da ist kein Sinn dafür, wie auch das Gemeine dadurch, daß es komisch gehalten ist, sich Absolution ver-

schafft. — Mit einer ganz allgemeinen, flüchtigen Bemerkung geht der Verfasser Seite 227 über die treffliche Szene zwischen Mephistopheles und dem Schüler hin, Seite 272 kommt er darauf zurück, ist geneigt, die Ausfälle des Mephistopheles gegen die Metaphysik auf Haller und Kant zu beziehen (worüber ich nachher zu Weißes Schrift einiges bemerken will), und sagt ganz verkehrt: Mephistopheles spreche hier überall ganz als Faust. Mephistopheles will dem Schüler die Wissenschaft, indem er sie ihm anrät, verleiden, weiß aber recht wohl an sich ihren Wert zu erkennen, sonst hätte er nicht über Faust gesagt: Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft! — Die Sonne heißt Herr Leutbecher den inkorporierten Geist, Seite 256, Geist und Licht identifiziert er ganz: „Geistwesen oder Licht“. — Die Magie Fausts wird definiert durch: „die von dem schaffenden Geiste der Poesie und Kunst durch und durch beseelte Welt- und Naturdurchforschung“. Da könnten wir ihm ja zu seiner Magie nur gratulieren, und unbegreiflich wäre es, warum er denn mit dieser trefflichen Kunst doch gar nicht vom Fleck kommt. Fausts Magie bedeutet — Fausts Magie, und wie in der Magie überhaupt die Ungeduld des eigensinnigen Willens sich kund tut, der mit Verwerfung der Mittel unmittelbar über die Natur disponieren will, so will Faust durch dieselbe Ungeduld die Natur zwingen, seinem Wissensdurst ihr Rätsel zu offenbaren. — Warum Faust trotz dem Entzücken, das aus der Anschauung des Makrokosmus in ihn überfließt, fortdürstet, ist ebenfalls nicht gesagt. Wir bemerkten schon anderswo, daß die forcierte Intuition ihrer Natur nach etwas Momentanes ist. — Der herrliche Kontrast zwischen Fausts Seelenzustand und der Leichtigkeit, womit die glücklich blinde Menge sich über die Tiefen des Lebens weghilft, den der Dichter durch den Spaziergang vor dem Tore gewinnt, ist nicht hervorgehoben. — Der Geisterchor, der Fausts Fluch auf alle Genüsse des Lebens beklagt, wird gedeutet auf „die reinen, die Wesenharmonie befördernden Geister, hier die Repräsentanten seines besseren Bewußtseins“; es sind ja aber Geister des Mephistopheles, er nennt sie „die Kleinen von den Meinen“, sie laden Faust zu neuem, d. h. vollkommen im Sinnlichen befriedigtem Genußleben ein, wie es im Interesse des Mephistopheles ist, da dieser und seine Geister keine Freude an der von Faust ausgesprochenen Verachtung des Genusses haben können. Psychologisch gedeutet ist

es das nachdröhnende Gefühl des Fluchs in Faust, ein leises Bemitleiden seiner selbst, nachdem er die schöne Sinnenwelt verwünscht hat. — Von Gretchen, da sie zuerst auftritt, heißt es: „Bisher hat das arme Kind in einem dunklen Dörfchen gelebt usw. Sie ist dabei die reinste Jungfräulichkeit und Unschuld selbst geblieben. Jetzt ist dies holdselige Kind in der Stadt." Wahrscheinlich lernt sie Kochen und Französisch? — Unter der stylistisch exemplarischen Aufschrift: „Die Handlung des Bekanntwerdens mit Gretchen" heißt es unter anderem: „Es ist selbst dadurch, daß die Nacht des eigentlichen Genusses am Ende dieses Aktes fehlt, keine Lücke entstanden, denn es bleibt gleichwohl alles hier in voller Einheit." Aber, aber! Vortrefflicher Freund! Sie sind doch im ganzen Buche so tugendhaft! Wo denken Sie hin? Sollte denn diese Nacht wirklich und ordentlich dargestellt sein? Im jetzigen Theatergeschmack wäre es allerdings. — Die Trödelhexe auf dem Blocksberg, die lauter Werkzeuge der verruchtesten Verbrechen feilbeut, soll — ganz Leutbecherisch — nur ein Bild „niedrigster" Sinnlichkeit sein.

Doch genug und schon zu viel; wir haben den Verfasser als Metaphysiker und Kommentator bereits hinlänglich kennen gelernt. Als Ästhetiker müssen wir ihn erst noch kennen lernen. Es versteht sich, daß bei einem solchen Manne von Kritik nicht die Rede ist. In Goethes Faust ist alles vollkommen, unübertrefflich. Nichts im Himmel und auf Erden ist, was nicht in dieser Tragödie steht. „Dies Drama ist der geistreichste Organismus einer Himmel und Welt, Geist und Natur innigst umfassenden und vereinenden Idee, der Idee nämlich, welche sowohl durch die Geschichte des Einzelmenschen, als auch durch die der gesamten Menschheit in ihrem Verhältnis zu dem Wesen selbst, in welchem alles ist und alles selig ist, teils schon verwirklicht worden ist, teils noch verwirklicht und dargelebt" (das unsinnige, affektierte Wort hat er von Carus) „werden wird." „Hier ist die Philosophie des gesamten Menschenlebens in der reichsten Poesie aufgegangen." „Dies Werk, dessen hier mitgeteilte Wertschätzung von vielen vielleicht eine übermäßige bezeichnet werden wird, aber darum keine übermäßige ist, war auch usw." Hier ist lauter Plan, Zusammenhang, Einheit, nicht nur im ersten, sondern auch im zweiten Teil, der letztere „erweitert durch Folgerichtigkeit der Szenen sowohl, als durch Reichhaltigkeit an Schönheiten und

Gedankenfülle die einfache A l l e g o r i e des ersten Teiles in das Großartigste." Hier sind wir an dem Punkte, wo der vollständige Mangel an allem poetischen Gefühle, ja die krasse ästhetische Ignoranz des Verfassers auf ihrem Gipfel erscheint. So wenig, so gar nichts weiß er von den Untersuchungen der Ästhetik über die verschiedenen Verhältnisse, in welche Bild und Idee in der Kunst treten können, über den Unterschied der echt poetischen Gestalt von der Allegorie, daß er ganz harmlos, als hätte niemand etwas dagegen einzuwenden, als hätte niemand Friedrich Schlegel und Solger widerlegt, wenn jener das Schöne überhaupt, dieser das romantisch Schöne allegorisch nannte, schon den ersten Teil eine Allegorie nennt! „Großartige Allegorie", Seite 253, „plastische Allegorie", Seite 222, usw. Unter solchen Umständen ist es denn nicht zu verwundern, wenn er schon die konkreten Gestalten des ersten Teils in dickhäutig stupider Wohlweisheit zu Allegorien verflüchtigt. Armes Gretchen! Auch du mußt nun eine Allegorie sein! Nachdem du schon unter dem Henkerbeile geblutet, richtet dich die Kritik noch einmal hin! „Es scheint zwar, daß die Geschichte mit Gretchen keine Allegorie sei, allein es scheint auch nur so; die Kunst des Dichters hat hier fast sich selbst übertroffen, indem sie uns eine Allegorie so hinstellt, daß wir sie kaum für eine solche, weit eher für eine wirkliche Geschichte halten möchten", Seite 278. Die Deutung folgt Seite 282: „Gretchen ist nichts anderes als das Einfachschöne, das Einfachwahre und Gute in dem Wesen seines (des Dichters) eigenen Genius, welches er sich durch Abstraktion objektiviert" usw. Ein andermal ist Gretchen das Naturschöne, Helena das klassische Schöne (Seite 309). Valentin, du derbe, markige Gestalt aus dem Volke, du bist nun „ein sittlicher Soldat", „der Repräsentant der sittlichen Kraft und Würde". Man meine nicht, der Verfasser nehme den Begriff der Allegorie so unbestimmt, daß wir solche Bezeichnungen uns gefallen lassen könnten; Valentin repräsentiert allerdings die ehrbare strenge S i t t e , aber es erhellt schon aus dem abstrakten Ausdrucke S i t t l i c h k e i t , daß der Verfasser diese Gestalt in keinem anderen Sinne für eine Allegorie hält, als in welchem sie es nimmermehr ist. Ebenso repräsentiert Gretchen allerdings, was das weibliche Ideal überhaupt gegenüber dem männlichen, Seelenreinheit, Harmonie, Anmut: aber so repräsentiert sie dies, daß es ihre wirkliche Seele ist

und nicht diese abstrakten Begriffe überhaupt, sondern dieselben eben nur in dieser Konkretion, welche Gretchen ist, in diesem Drama wirken und auftreten. Wie ganz äußerlich und zufällig aber dem Verfasser die Verbindung dieser Ideen mit der konkreten lebendigen Gestalt im Gedichte ist, beweist seine Manie, den geistigen Inhalt des Gedichts aus diesem Zusammenhange herauszureißen und unmittelbar auf die Lebensgeschichte des Dichters zu beziehen; denn er hat gehört, daß der Dichter in seinem Gedichte das eigene Innere niederlege, und wie der platte Verstand sogleich alle Begriffe vergröbert, so konfundiert er nun das Gedicht ganz mit dem Dichter. „Die Geschichte mit Gretchen, mit ihren Vorbereitungen und ihren Folgen, enthält zugleich die Geschichte der Bestrebungen Goethes als Dichter in seiner ersten Periode.“ Das Geschmeidekästchen, das Faust der Geliebten schenkt, „bezeichnet symbolisch des Dichters erste Leistungen (etwa Werthers Leiden).“ Das Herumwerfen Fausts im Sessel gleich anfangs in der ersten Szene wird allegorisch so gedeutet: „Er oszilliert wie die ihren Pol suchende Nadel“, sc. zwischen den geistigen Mächten, die ihn von verschiedenen Seiten anziehen. Das Pentagramma bedeutet „die irdische Hülle des Menschen“, und das mephistophelische Wesen kann nur dann erst von ihm weg, wenn „die Ratte, das den leiblichen Menschen zerstörende Prinzip“, dieselbe zernagt hat. Die wilden Trinker in Auerbachs Keller sind, so wagt der schüchterne Verfasser wenigstens zu vermuten, eine Hindeutung auf die zweite Schlesische Schule. Die Hexe in ihrer Küche ist die Muse des Unsinns in der deutschen Literatur zu Goethes Zeit usw. — Da werden der Herr Bestelmeyer in Nürnberg eine Freude gehabt haben! Das sind nette Stückchen in seinen Laden!

Macht sich der Verfasser Allegorien, wo keine sind, so sind ihm die wirklichen Allegorien des zweiten Teils noch nicht allegorisch genug, und er macht Allegorien der Allegorien. Der Kaiser ist der europäische Menschheitsgeist. Die Schlacht zwischen dem Kaiser und Gegenkaiser ist wahrscheinlich ein Symbol der Fehde zwischen den Geognosten, doch zieht der Verfasser dieser Deutung noch die andere tiefere vor, wonach der Gegenkaiser den der Herrschbegier der Kirche bequemeren Geist der Zeit bedeutet, welcher nach den Befreiungskriegen gegen Napoleon eintrat (Seite 336 ff.), die falschen

religiös-politischen Tendenzen dieser Periode. Von diesen zweierlei Auslegungen zieht der Verfasser heldenmütig die zweite vor, „selbst wenn sie falsch sein sollte" (Seite 339). — Wenn Faust das Hüttchen der alten Leute Philemon und Baucis weghaben will, um seine Ansiedlung auszudehnen, so sagt hiezu der Verfasser: „Das Gebiet der Poesie, Kunst und Wissenschaft hat Faust durchwandert, aber das Gebiet der von allem äußerlichen, ungeeigneten Anklebsel reinen Religion, das alle Tätigkeit in der höchsten Stufe Veredelnde und eben die freieste Aussicht Gewährende ist noch nicht das seinige."

Nehmen wir zu all diesem Wahnwitz noch die läppische Afterweisheit der Krausischen Terminologie, den schulgehilfenartigen Purismus, „wesenlich" „bedungreich" u. dgl., so fehlt nichts, als einige Proben der unnatürlichen Satzbildung, des zahm limitierenden, abgeschwächten Redens, um ein vollkommenes Bild des schönen Ganzen zu besitzen. „Der nur etwas Geist Habende" 204. Das Kleeblatt Faust, Mephistopheles und Homunculus zieht jeder seiner Straße, „besondere Zwecke habend" 315. Dann die abschwächenden Partikeln, Komparative usw., die einen bloßen Grad oder eine bloße Ähnlichkeit ausdrücken, wo absolut zu sprechen und die Sache selbst zu bezeichnen war, wie: die Leidenschaftlichkeit ist „mehr" beherrscht, dem verirrten Geist der Zeit gefällt „eigentlich nur mehr" das Verzerrte; daß der Mensch sich durch einen Bund mit dem Bösen aus der Sphäre des Wesens oder Gottes verbannen könne, ist dem Faust „nicht sehr wahrscheinlich"; Goethe war dem Neptunismus „sehr" zugetan (er war ihm zugetan); Gebet und Buße sind bei schweren Versuchungen „minder wichtige Dinge". So geht es mit gleichsam, sogar, häufig, meistens, mehr, nur mehr, minder u. dgl. fort. Öfters führt der Schalk einen witzigen Seitenhieb mit seiner scharfen Klinge, z. B. zu der Erzählung nach dem Puppenspiel, wie Faust nach längerer Abwesenheit seine Vaterstadt Wittenberg von weitem an den Türmen erkennt, fügt er bei: „das Einzige, was oft die Menschen von ihrer Stadt kennen und im Gedächtnis behalten!"

So hätten wir nun diesen Leidbecher bis auf die Hefen ausgetrunken! Es war kein kleiner Schluck! „Warum aber auch so gründlich bis auf den Bodensatz?" Du lieber Himmel, ich will und darf ja niemand unrecht tun! Ich muß beweisen, und lasse ich mich einmal aufs Beweisen ein, so gibt ein Wort das andere und ich kann

dem Leser nicht helfen, er muß mit mir durch dick und dünn, er muß den ganzen Trunk schlürfen. Auch wolle man gefälligst nicht übersehen, daß Herr Leutbecher nicht mit einer bescheidenen Broschüre, wie seine Vordermänner, sondern mit der dickleibigen Miene auftritt, das Gedicht erschöpfend zu durchwandern.

So wie mit unserer Geduld sind wir nun aber auch mit dieser Reihe von Kommentaren zu Ende. Das Gröbste liegt, Gott sei gedankt, hinter uns.

---

Machen wir hier zu unserer Erholung eine kleine Pause. Ich hole nur nach, daß ich den Kommentar zum zweiten Teile von Dr. E. Löwe, Berlin 1834, absichtlich nicht aufgenommen habe, weil ein solcher Kommentar wie sein Gegenstand gar nicht ins Feld der ästhetischen und philosophischen Kritik gehört, und uns, ob die Interpretation gelungen ist oder nicht, höchst gleichgültig sein kann.

## Zweite Reihe.

Fünf Hegelianer. Mit Freuden begrüßt man hier sogleich das, diesen philosophischen Interpreten gemeinsame, Zutrauen zu der Kompetenz der Vernunft, woraus unmittelbar hervorgeht, daß das ursprüngliche Pathos Fausts, sein Wissensdrang, von dieser Reihe richtig gewürdigt und nicht an der Schwelle schon das Hauptmotiv verkannt wird. Diese Schriftsteller wissen, was sie wollen, und taumeln nicht in haltungsloser Konfusion. Dagegen sieht man sich in einer anderen Hoffnung getäuscht, in der nämlich, daß Männer, die auf der Höhe des freien Denkens zu stehen behaupten, auch das Gedicht sich objektiv halten, d. h. daß sie nicht hineinlegen werden, was nicht darin liegt, und daß sie mit unbefangen kritischem Auge seine Mängel wie seine Vorzüge erforschen werden. Die Hegelsche Schule hat in der ersten Begeisterung ihrer großen Entdeckungen sich nicht ganz von dem Schwindel frei erhalten, den man und den sie selbst der Schellingschen vorwarf, von jener Manie, jedes nächste Ding, ehe es nur ordentlich empirisch beobachtet und zergliedert ist, sogleich unter den Standpunkt der Idee zu bringen und es als einen

Komplex alles höchsten und universalsten Inhalts darzustellen; sie hat überhaupt das Moment der Kritik vernachlässigt, sofern diese ihrer höheren Tätigkeit eine schlichtverständige und voraussetzungslose Zerlegung voranzuschicken hat. Allzu unterwürfig hat sie auf des Meisters Worte geschworen, und die vorliegenden Schriften, wie sie zum Teil von fortlaufenden Zitaten aus Hegel, als wäre dieser Goethes Scholiast, wimmeln, sind schon Beweis genug. Nach des Meisters Vorgang fand man das reinste Musterbild der Poesie in Goethe; gewiß eine gerechte Bewunderung, die aber mitunter in blinden Götzendienst ausartete. Es wird uns daher nicht wundern, wenn wir auf dieser Seite das unkritische Absolutnehmen des Gegenstandes und die spekulative Deutungswut mit wenigen Ausnahmen, fast nur mit einer, sogar noch höher gesteigert finden als auf dem ersten Flügel. Schon die erste Schrift, die über den Faust erschien, und also wie die Schubarthsche verfaßt ist, ehe man von einem zweiten Teil der Tragödie wußte, bewegt sich in diesem Zopf- und Gamaschendienst.

## Über Goethes Faust und dessen Fortsetzung. Nebst einem Anhange von dem ewigen Juden. Leipzig 1824.

Motto: Im Auslegen seid munter,
Legt ihr's nicht aus, so legt was unter.

Herr Göschel beginnt mit einer Einleitung über die Sage von Faust im allgemeinen, spricht gegen die falsche Bescheidenheit der Vernunft, die sich nur Ansichten und keine Einsichten zutraut, den kräftigen Mut des begreifenden Denkens aus, macht aber sogleich eine falsche Anwendung auf die Volkssage vom Dr. Faust. Er meint, es sei eben in ihr jener Mangel an Zutrauen zur Vernunft niedergelegt, der den Versuch, das Höchste zu begreifen, als Vermessenheit verdammt. Ganz wohl kann man es sich gefallen lassen, wenn er sagt, die Sage wurzle auf jenem dunkeln Abhängigkeitsgefühle, wovon sich der Mensch nicht zu befreien vermöge, auf jenem vernehmlichen Gefühle, daß der Mensch nie die Bedingung seiner selbst in seine Gewalt bekommt; es ist allerdings die Absicht der Zauberei, über den Naturgrund, in welchem wir selbst wurzeln, durch das

bloße Aussprechen des Willens ohne Mittel (denn die scheinbaren Mittel der Zauberei, Formeln u. dgl. sind keine) zu herrschen. Aber Göschel spricht hier nicht vom Zauber, sondern von Fausts Wissensdurst, denn er setzt hinzu, die Sage wurzle auf jener alten begrifflosen Überzeugung von der Unbegreiflichkeit aller Dinge, ακαταληψια, und von der Schwäche der menschlichen Vernunft. Dies ist bereits eine Verwechslung des Inhalts der Sage mit der vergeistigten Gestalt, die er durch Goethe erhalten hat. In der Pfizerschen Darstellung der Sage (Nürnberg, zuerst 1674) und in dem kürzeren Volksbuche ist von großem Wissensdrange als Motiv von Fausts Abfall gar nicht die Rede; zwar erscheint Faust als ein begabter offener Kopf, der in seinen Studiis solchergestalt zunimmt, daß er tüchtig erfunden wird, den Titel eines Magistri zu erlangen; das ist aber doch noch lange nicht der Faust, der nach schrankenlos unendlicher Erkenntnis der Wahrheit schmachtet. Was dann seinen Übergang zur Zauberei vermittelt, ist keineswegs die Ungeduld über unzulängliches Wissen; schlechte Gesellschaft, zerrüttetes Vermögen usw. sind die Ursachen. Mit dem Teufel disputiert er zwar viel, und läßt sich von Himmel und Hölle erzählen, doch mehr aus Neugierde, als aus Wissenstrieb, nachher aus Gewissensangst. Diese Gespräche sind offenbar spätere Einschiebsel eines Theologen, sie sind ganz im Geschmacke des 17. Jahrunderts und gewiß der ursprünglichen Sage fremd. Im Puppenspiele fehlt dagegen jenes Motiv nicht. Wir sehen Faust, wie bei Goethe, ungeduldig über seinen Büchern, er beklagt, zu keinem Ziele kommen zu können, und ergibt sich darum der Magie; darin liegt ein Anflug von dem, was Goethe aus Faust gemacht hat, aber auch nichts weiter, denn tief geht es hier gar nicht, sonst hätte das Motiv in den Hauptquellen, den weit verbreiteten, beliebten Volksbüchern, nicht ganz weggelassen werden können, und sonst müßten wir in dem Faust, wie er nachher als Zauberer auftritt, doch noch eine Reminiszenz an diesen Wissensdurst finden, wovon aber keine Spur zu sehen ist. Doch nicht nur den theoretischen Zwiespalt des Geistes mit sich soll die Sage enthalten, sondern „sie umfaßt die Verzweiflung in allen Richtungen und den Weg zum Teufel in allen seinen Krümmungen, sie ist das Sinnbild alles menschlichen Verderbens, insofern solches aus der Verzweiflung, und diese aus dem Mißverhältnisse zwischen Können und Wollen, Müssen und

Dürfen, zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen Subjekt und Objekt hervorgeht" usw. „Faust ist das allgemeine Individuum der gesamten Menschheit in ihrer äußeren Vergänglichkeit." Wie Herr Leutbecher, nicht anders. Geschichtlich soll die Sage mit allen zur Zeit des erlöschenden Mittelalters sich durchkreuzenden Bestrebungen im Zusammenhang stehen, mit der Erfindung der Buchdruckerei, mit der Reformation in Sachen des Wissens sowohl als des Glaubens, mit Cartesius, mit Spinoza, Fausts Name soll an den Buchdrucker Faust und den Freidenker Faustus Socinus erinnern. Es ist aber erwiesen, daß Faust der Zauberer nichts mit dem Buchdrucker Faust zu schaffen hat; die Sage ist überhaupt nichts als ein Zauberroman, der eine Menge von Zauberstückchen, die alle schon früher, zum Teil schon seit mehreren Jahrhunderten im Munde des Volkes waren, um den mythischen Namen Faust versammelte und so diesen Zweig der Romantik zu der Zeit, da diese überhaupt verklang, im sechzehnten Jahrhundert, abschloß. Ebenso ballten sich eine Menge gleichartiger Schwänke, die man sich vorher vereinzelt erzählt hatte, im Till Eulenspiegel und in den Schildbürgern zusammen. Daß durch jenen Abschluß das Wesen der Vorstellungen vom Zauber sich deutlicher hervorstellen und zu einer besonders markierten Schilderung des kühnen Frevels sowohl, der es wagt, ausdrücklich mit dem absoluten Gegenstande der Pietät zu brechen, als auch der Schauer des Fluches, den er auf sich lädt, sich steigern mußte, ist natürlich; doch ist dasselbe Gefühl schon in der Sage von Teophilus und Militaris niedergelegt. Wir erhalten hier auch bereits eine Probe von der Spielerei, die des Verfassers Steckenpferd ist: „Fausts Lebensende im vierzigsten Jahre erinnert nicht bloß an den alten derbdeutschen Scherz, den das Sprichwort mit seinen Landsleuten (er soll in Knittlingen geboren sein) treibt, sondern zugleich an die allgemeine Schwabennatur des mit Blindheit geschlagenen Menschengeschlechts." Wieviel war über die Umgestaltung der Sage durch Goethe zu sagen! Der Verfasser kommt auf diesen Punkt am Schlusse zurück (Seite 146 ff.), beläßt es aber bei den ganz allgemeinen Ausdrücken, die Sage habe sich verklärt und verständigt, von neuem geboren" usw.

Soll ich nun den weiteren Inhalt dieser Schrift vorläufig im allgemeinen charakterisieren, so kann ich dies nicht passender als

durch den Ausdruck, daß der Verfasser an einer kranken Ideenassoziation leidet, oder richtiger an einer kranken Präponderanz dieser spielenden Tätigkeit über die Vernunft. Ihm fällt bei allem alles ein; eine entfernte Ähnlichkeit klingt ihm im Ohre, und er verbindet die entlegensten Dinge zu dem Scheine einer Einheit. Dies tut auch der Witz, aber dieser will keine wirkliche Täuschung hervorbringen, es ist ihm nicht Ernst. Denjenigen Seelenzustand dagegen, wo die Vorstellungen aus ihrem Zusammenhange herausgerissen nach dem wirren Spiele der sogenannten Ideenassoziation einander umtanzen, und wo solche Verbindungen doch mit der Behauptung des Ernstes und der Wirklichkeit aufgestellt werden, nennt man Wahnwitz. Eigentlich wahnwitzig nun können wir Herrn Göschel nicht nennen, denn er hat allerdings ein Bewußtsein von der Tollheit seiner Ideenverbindung und scheint mit einem feinen ironischen Lächeln zu sagen: sehr gut, o, ihr Vortrefflichen, weiß ich, daß euch diese Dinge seltsam klingen, daß euch bei meinem dialektischen Hokuspokus, meinen quaternionibus terminorum der Kopf dreht, daß es euch weltlich heiteren Menschen schwer hinuntergeht, bei dem Triller Orgelum Orgelei an Weltideen, an tiefsten Tiefsinn zu denken; lacht immerhin, ich lache gewissermaßen mit! Allein sehr ernst setzt er dann hinzu: gebt Achtung, hinter dem, was ihr zunächst als bloßen Witz ansahet und was zunächst allerdings bloß Witz ist, steckt doch der wahre Begriff, dessen Aufgabe es ja ohnedies ist, den gemeinen Verstand auf den Kopf zu stellen und der daher schon an sich witzig und ein Witz ist usw. Das Entlegene nun, was ihm bei jedem Tintenfaß, Mückenflügel einfällt, sind zunächst bestimmte philosophische Ideen. Es darf nur eine Veranlassung da sein, daß das Wort: Inneres oder Äußeres in höchst gleichgültiger Bedeutung vorkomme, so müssen wir par force in den Abschnitt der Logik über Inneres oder Äußeres hinein, der Name Faust erinnert ihn nicht bloß an Faustus Socinus, sondern auch an die Manichäer Faustus und Fortunatus, und dieser Fund macht ihn darum ganz besonders glücklich, weil die Manichäer Dualisten waren und Faust ebenfalls durch einen innern Dualismus zerrissen ist, auch versäumt er nicht, in Erinnerung zu bringen, daß Faust ein Teufelsgenosse war und die Lehre der Manichäer den Beinamen einer Teufelslehre erhielt. Schnupfen Sie? „Nein.“ Sie sagen: Nein,

dies ist Negation; es sei mir also erlaubt, den Begriff der Negation überhaupt zu entwickeln usw.

Diese Vermengungsmanier kommt nun besonders dem theologischen Geschmäckchen, das dem Verfasser anhängt, trefflich zustatten. Kein denkender Mensch leugnet, daß die Philosophie die wesentlichen Wahrheiten der Religion ihrem reinen Gehalte nach bestätige, kein Denkender behauptet aber darum, daß sie auch die Form, worin die Religion dieselben hat und gibt, obwohl sie auch diese phänomenologisch in ihrer Notwendigkeit anerkennt, als die richtigste auch für ihre Sprache akzeptieren könne. Der Philosoph wird es aus guten Gründen vermeiden, von Erbsünde, wirklicher Sünde, Gnade, Dreieinigkeit usw. zu reden, wo es nicht gilt, theologische Begriffe auf ihrem eigenen Boden zu untersuchen. Dies sind Ausdrücke einer Wissenschaft, worin Mythisches und reiner Gedankengehalt noch ungesondert nebeneinander liegen, wie dies in der Dogmatik so lange der Fall sein wird, *als sie sich nicht in Dogmengeschichte mit rein religionsphilosophischem Resultate aufgelöst hat.* Der Philosoph wird aufrichtig genug sein, auch den *Schein* zu vermeiden, als sei er gekommen, den Inhalt der religiösen Überzeugung auch in der Form und Hülle, in welcher das unkritische religiöse Bewußtsein ihn festhält, zu approbieren, er wird es wagen, zu gestehen, daß er vielmehr das Schwert bringt, zu scheiden. Herr Göschel dagegen spricht von nichts lieber als von Glaube, Sünde, Gnade, Hölle, Himmel, Teufel, auch da, wo es gilt, den reinen Gedankeninhalt dieser Vorstellungen auszuscheiden, wirft diese Ausdrücke aus der Sprache des Vorstellens mit solchen des reinen Denkens kraus durcheinander und stellt uns Hegel mit Priesterbeffchen angetan vor. Das läßt sich noch ertragen, aber auch Goethe wirft er den Kirchenrock über, und den, das muntere Weltkind, kleidet er doch verwünscht übel. Was ist es denn im Grunde? Heuchelei? Gewiß nicht. Offenbar hat der Verfasser darüber gar kein klares Bewußtsein, wie viel, wie sehr viel die Philosophie von der Religion erst wegätzt, ehe sie sich mit ihr konform bekennt, offenbar stand er, ehe er ans Philosophieren gieng, blieb während des Philosophierens und steht nach demselben auf dem Standpunkte des frommen Bedürfnisses, das seine Vorstellung von der Philosophie bestätigt sehen will, ohne etwas davon aufzugeben, das spricht: wasch

mir den Pelz und mach ihn nicht naß! Er verhält sich wie die Scholastik, welche den feststehenden Pfeiler der Kirchenlehre nur akzidentiell und unfrei mit ihren gotischen Arabesken umschlingt.

Doch dies alles erscheint in der vorliegenden Schrift noch nicht in dem Grade krankhafter Ausbildung, wie es in den späteren Werken des Verfassers auftritt. Die Schrift hat recht viel Gutes, und gewiß verdankt ihr mancher die erste Einführung in das Verständnis der Tragödie. Wenn nur das Gute, was sie enthält, nicht so desultorisch zerstreut herumläge, daß man es aus allen Ecken und Enden zusammensuchen muß!

In den „voreiligen" (er nennt sie selbst so) Bemerkungen, die der Verfasser dem Eintritt in den bestimmten Gehalt der Tragödie voranschickt, begegnet man freilich sogleich seiner theologisierenden Manier, da er spricht, als ob das Verhältnis zwischen Glauben und Wissen das Hauptthema der Tragödie wäre. „Faust kennt Glauben und Wissen nur in ihrer Trennung, und in dieser Trennung vermag er sie nicht als die Wesenheit selbst zu erkennen." „Faust sieht Glauben und Wissen als absolut geschieden an, daher beides in dieser Scheidung notwendig als selbstlos und eitel sich erweiset. Und wie kann auch diese Unterschiedslosigkeit des Unterschiedenen, diese Unzertrennlichkeit des Getrennten, welche Faust verkennt, je zur Einsicht kommen, wenn nicht vorerst der Unterschied zwischen Glauben und Wissen, Gewißheit und Wahrheit, Wissen und Gewissen sein tiefstes Verständnis; und, bis zum Extrem gesteigert, darin selbst seine Auflösung findet?" Die Frage über das Verhältnis zwischen Glauben und Wissen beschäftigte die Zeit, in welcher der erste Teil der Tragödie gedichtet wurde, gar nicht in dem Sinn, daß beide, in ihrem Rechte anerkannt, einer Versöhnung zugeführt werden sollten; die aufgeweckten Köpfe nahmen den Glauben in seinen Äußerungen als eine schöne und rührende Erscheinung, zu seinem Inhalt verhielten sie sich auf Weise der Freigeister. Faust macht sich mit seinem Verhältnisse zum Glauben der Gemeinde wenig zu schaffen, dasselbe kommt in einer wichtigen Szene zwar zum Vorschein, aber nicht so, wie Herr Göschel meint (darüber nachher). Goethe nimmt diesen Faden dann gar nicht weiter auf; Fausts Unseligkeit ist seine Skepsis in der Wissenschaft; könnte er nur erst die Natur im Innersten erkennen, so würde er sich über den Wert der Sprache, in welche der

Glaube die Wahrheit übersetzt, den Kopf eben nicht zerbrechen. Die Ahnung, daß den mythischen Formen der Vorstellung ein unendlicher Gehalt beseligender Wahrheit zugrund liege, spricht der Dichter deutlich genug in der eben erwähnten Szene aus, doch zeigt er weiterhin kein Interesse, die Bedeutung zu entwickeln, die jene Formen, abgesehen von ihrem Werte für Phantasie und Gefühl, haben mögen. Der Verfasser meint, Faust müßte, wenn er zur Versöhnung gelangen wollte, nicht nur ein Wissender, sondern zugleich ein Glaubender werden, d. h. einer, der nicht bloß den wahren Gehalt des Glaubens festhält, sondern auch die Formen der Vorstellung; einen solchen gibt es aber überhaupt nicht, sondern entweder weiß einer und glaubt nicht, oder er glaubt und weiß nicht*).

Überhaupt ergehen sich diese voreiligen Bemerkungen in einer viel zu großen Weite und erregen uns keine geringere Erwartung als die, daß alle möglichen Gegensätze, in die der menschliche Geist geraten kann, in diesem Gedicht dargestellt und implicite gelöst werden. Hier „kommt der Unterschied zwischen Religion und Wissenschaft, in der Wissenschaft zwischen theoretischer und praktischer, in der Theorie zwischen analytischer und synthetischer Erkenntnis zur Sprache, bis mit dem letzten Verständnisse dieser Unterschiede deren Tilgung eintritt, wenn unmittelbares und mittelbares Erkennen, oder Glauben und Wissen, Nicht-Ich und Ich, oder Notwendigkeit und Freiheit, Allgemeines und Besonderes, eins in dem andern als identisch sich erkennt.“ Die Tragödie Faust erfaßt allerdings den Zwiespalt des Geistes mit sich in seinem Innersten, der sich theoretisch als Schmerz des zweifelnden Wissendranges, praktisch als Schmerz über die Gebundenheit des Willens durch äußere Hindernisse und die Vereitlung des Wunsches, als Reue, die der allzu rasch befriedigte Wunsch hinterläßt, kundgibt; allein deswegen, weil der Dichter

*) Ich überlasse den Gegnern des freien Gedankens, diese und andere Sätze aus dem Zusammenhange herauszureißen und ihren entstellten Inhalt als Zeugnis wider mich aufzuführen. Einen früheren Aufsatz, den ich in diese Jahrbücher gab, haben sie bereits so behandelt, ja sie haben Ausdrücke, die ich gar nicht gebraucht, mit Alligationszeichen angeführt. Nur dies zur Notiz; ich werde auf ihre Beschuldigungen niemals antworten, denn ich lasse mich in keinen Kampf ein, wo der Gegner nicht mit Gründen streitet.

allen Zwiespalt des Geistes im Zentrum erfaßt, verfolgt er ihn nicht auch in die speziellen Peripherien seiner einzelnen Gestalten. Hört man Herrn Göschel, so meint man, Goethe werde die Hegelsche Logik nebst der Phänomenologie, dem ethischen Teile der Rechtsphilosophie und der Religionsphilosophie Schritt für Schritt durchwandern, alle Kategorien entwickeln und ineinander auflösen, alle falschen Disjunktionen überwinden. Sagt man, davon müßte doch auch etwas im Buche zu lesen stehen, so hat er sogleich die Antwort in Bereitschaft, der Dichter habe es unbewußt darin niedergelegt, und vergißt, daß wer zu viel beweist (denn nach diesem Grundsatze stünde in jedem Gedicht alles), nichts beweist. Besonders beschäftigt ihn die Kategorie des Innern und Äußern, die man allerdings auf Fausts Skepsis, doch nur behutsam, anwenden kann (vgl. die obigen Bemerkungen zu Falk). Was enthält nach Herrn Göschel die Tragödie nicht alles! „Den Gedanken in seiner ersten, unmittelbaren, bis zu seiner letzten, vermittelten Bewegung, das letzte Ergebnis des sich in der Zeit entwickelnden Weltgeistes, das Resultat der Wissenschaft überhaupt auf ihrem gegenwärtigen Standpunkte." „Es treten alle Seiten des Lebens, alle Perioden des Geistes, in welchen er sich selbst erscheint, aber nicht erkennt, nach und nach darin hervor." Wollte man das Verhältnis der Tragödie zur Sage zugleich mit dem Inhalt und der Geschichte der letzteren vollkommen entwickeln, so würde diese Dichtung „als das letzte Resultat der ungeheuren Arbeit der Weltgeschichte erkannt werden." Welches scheußliche Monstrum, welche unerträgliche Zwittergeburt von Philosophie und Poesie müßte das Gedicht sein, wenn es, was — Dank sei es dem Genius der Poesie — nicht der Fall ist, diesen unverdaulichen Stoff sich vorgesetzt hätte!

Was nun der Verfasser näher über den bestimmten Inhalt des Gedichtes sagt, wollen wir auch hier nach dem Hauptmomenten ordnen. Daß die Grundfrage über die Bedeutung des Bösen verfehlt oder oberflächlich gefaßt sei, dürfen wir bei den Schriftstellern dieser Reihe, da sie den Gegenstand denkend begreifen, nicht befürchten. Göschel spricht zwar in den Bemerkungen zum Prolog auch nur von einer göttlichen Zulassung des Bösen, weiterhin aber begreift er die Notwendigkeit des verneinenden Moments, der Grenze, im Universum überhaupt und insbesondere in der Erziehung

des menschlichen Geistes. Er sieht ein, daß, wie das Wahre nicht ohne das Falsche, sondern ein widerlegtes Falsches, wie überhaupt das Sein nicht ohne das Werden, so das Gute nicht ohne den Reiz des Bösen und seine Überwindung ist; er sagt von Mephistopheles, überall bezeichne er die Grenze, und so sei er auch in der Entwicklung des menschlichen Geistes das Beschränkende und eben durch das Gefühl der Schranke, welche den Drang sie zu überwinden mit sich führt, heilsam Fortbewegende, das Nicht-Ich, ohne welches das Ich nicht ist und nicht tätig ist. Insbesondere ist die richtige Ansicht in folgender trefflichen Stelle niedergelegt, wo Mephistopheles als die heilsame Ironie gegen Fausts überfliegenden Enthusiasmus gefaßt und sehr passend an Jean Paul erinnert wird, „die Sophisterei des Mephistopheles beruht auf der Verwechslung der Negative im Allgemeinen mit derjenigen, die sich vom Allgemeinen losreißt. Indessen geschieht ihm allerdings zuweilen unrecht, und Faust wälzt namentlich manche Schuld auf seinen Verführer, die ihm selbst mit zur Last fällt. Denn wenn der Schelm den überschwenglichen Bestrebungen des hochfahrenden Menschensinns Ziel und Maß setzt und die Grenze fühlbar macht, die der Mensch nicht überschreiten kann, wenn er für solche treue Mentordienste von dem Gesellen unhold, barsch und toll die härtesten Schimpfworte einerntet, so könnte sich am Ende wohl gar unsere Teilnahme von dem Herrn auf den Knecht wenden, wenn dieser nur nicht selbst alle Teilnahme vernichtete, indem er dem glühenden Feuereifer eiskalten Spott und dem ernsttragischen Schicksale das Hohngelächter der Hölle entgegensetzt. Aber seine böse Natur liegt auch nicht in dieser notwendigen Grenzbestimmung — was wäre auch ohne diese Eigenschaft des Mephistopheles diese ganze Tragödie und das Leben selbst? Was wäre der Mensch ohne Beschränkung und Selbstüberwindung? und würde nicht unser guter Jean Paul in lauter Gefühlen und Rührungen auseinandergefahren sein, wenn er nicht zuweilen von irgendeinem Mephistopheles erinnert und infolge solcher Erinnerungen sich zu erfrischen, zu beschränken und zu verjüngen getrieben würde? Nicht in dieser Grenzbestimmung liegt daher die böse Natur des Teufels, sondern vielmehr darin, daß der Teufel durch diese an sich notwendige und wohltätige Grenzscheidung den Verband des Besondern und Allgemeinen selbst aufhebt und dieses gegen jenes in feindliche Stellung bringt,

woraus alle Unseligkeit entspringt.“ Wenn jedoch der Verfasser hier richtig einsieht, daß Mephistopheles zwar in seinem Verhältnis zu Faust heilsam wirkt, für sich genommen aber, da er als Hypostasierung des Bösen dieses abstrakt, d. h. ohne seine guten Folgen, will, absolut bös ist, so hätte er auch Seite 110 nicht sagen sollen, Mephistopheles stehe dem Guten wie dem Bösen gegenüber, da er überall die Grenze bezeichne. Dies streift an Schubarth an.

Fausts theoretisches Streben und daraus hervorgehender Gemütszustand ist ganz richtig bezeichnet. „Wenn Faust nicht zu wissen vermag, und darüber dem Nichtwissen, dem Zweifel sich ergibt, so liegt der Grund davon nicht im Wissen selbst, sondern in dem Vorurteile, daß dieses ein unmittelbares sei, da es doch seiner Natur nach vermittelt ist. Der Gedanke kann nur von Stufe zu Stufe vorwärtsgehen; außerdem zerreißt des Wissens Faden. Das Wissen läßt sich nicht erzwingen und nicht beschwören, denn es gibt kein unmittelbares Wissen.“ Auch in den nachträglichen Bemerkungen drückt er es richtig so aus: auf die Beantwortung der Frage, was ist Wahrheit? verzichtet Pilatus, weil er voraussetzt, daß es keine gibt, Faust hingegen, unbändig und überkräftig, kann die Antwort nicht erwarten. Sonst aber trifft vollkommen zu, was wir oben bemerkten, daß Göschel zu sehr den Dualismus trennender Kategorien statt den brennenden Durst der Intuition in Faust premiert. So deutet er Fausts Zurücksinken vor dem Erdgeist unrichtig, weil er auch hier die Kategorie des Innern und Äußern herbeizieht: Faust befinde sich auf einmal an der Spitze des Widerspruchs, indem er das Unbegreifliche, Geistigste, Innerste suche und gleichwohl dieses wie das Äußere, das er verachtet, zu greifen, mit den Händen festzuhalten und zu bannen begehre. Faust erblickt im Erdgeist offenbar das Totalleben der Natur unseres Weltkörpers, diesmal, ohne an den Gegensatz des Innern und Äußern zu denken. Daß er jenes sinnlich in der Form einer Person anzuschauen begehrt, rührt nicht von einer Absicht her, das Allgemeine, das Geistige greifen zu wollen, sondern liegt einfach im Wesen der Magie, welche der Dichter als möglich vorauszusetzen das poetische Recht hat. Sollte hier der Irrtum dargestellt werden, der das Geistige mit Händen greifen will, so würde der Dichter doch offenbar den Erdgeist gar nicht erscheinen lassen dürfen, sondern Faust

würde vergeblich beschwören. Der Geist erscheint nun in sinnlicher Gestalt, ist aber für Faust darum nicht ein empirisches Ding, er schaut in ihm den Geist und wird nur deswegen von ihm zurückgeworfen, weil, wie wir schon mehrmals bemerkten, die heraufbeschworene Anschauung, wo es auf verständig-vernünftiges Denken ankommt, nicht nachhaltig ist. In den Bemerkungen nun über Fausts unglaubiges Verhalten bei den frommen Tönen des Ostergesanges kommt der oben gerügte theologisierende Standpunkt zum Vorschein; Faust wird als ein Verstockter, Betörter dargestellt, „er gleicht jenen, deren Herzen so erstarrt sind, daß ihnen selbst die Offenbarung unglaublich geworden.“ Hiedurch sinkt der Verfasser eigentlich auf den Standpunkt der Unphilosophischen zurück, die von Faust die Rückkehr zum schönen Kinderglauben verlangen. Würde Faust, statt ungeduldig sich zu überwerfen, ruhig im Denken fortschreiten, so würde er wohl auch mit der Kirche sich versöhnen, aber doch nur so, daß er sich ihre Vorstellungen in die Sprache des Gedankens übersetzte. Wenn Goethe den Faust sagen läßt: die Botschaft hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube — das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind —, so will er damit keineswegs einen verwerflichen Unglauben bezeichnen, sondern äußert ganz einfach seine eigene Überzeugung. Allerdings wird Faust von der Idee der Versöhnung, wie sie hier in den Gesängen der Andacht an sein Ohr dringt, tief ergriffen, und sie könnte diese Wirkung nicht haben, wenn sie nicht wahr wäre, darum wird aber Faust keineswegs zugemutet, er solle mit der gläubigen Gemeinde auch die Erzählungen, die diese Ideen verhüllt in sich tragen, als T a t s a c h e n glauben. Auch im Religionsgespräche zwischen Faust und Gretchen legt der Verfasser auf den indifferentistischen Gefühlspantheismus Fausts, obwohl er das Wahre darin nicht verkennen will, einen zu tadelnden Nachdruck, als ob Goethe dem positiven Glauben ihm gegenüber unbedingt das Vorrecht einräumen wollte. Ganz falsch und graß erinnert er bei Fausts Ausruf: ich habe keinen Namen dafür! Gefühl ist alles! an die Sage, daß, die sich dem Teufel verschworen, Gott nicht nennen dürfen und bei dem Namen des m e n s c h g e w o r d e n e n Gottes erzittern. So sagt er nachher: in Faust komme der Unglaube zu Fall. Falsch; in Faust kommt der alle Schranken überspringende Geist zu Fall, der, wie vorher in der Theorie die Methode, so jetzt im Praktischen die Sitte

überfliegt. Hätte er die Kraft, sich unbeschränkt zu erhalten und doch zugleich sich verständig und sittlich zu beschränken, so könnten wir ihm sein kritisches Verhalten zu dem mythischen Stoffe der Dogmatik ganz wohl verzeihen. Ebenso theologisierend, auch bereits ans allegorische Deuteln streifend setzt der Verfasser dann hinzu, in Gretchen komme der unmittelbare Glaube zu Fall. Gretchen wäre vorsichtiger, wenn sie weniger naiv wäre, und weil sie überhaupt naiv ist, ist ihr Geist auch in religiösen Dingen im Zustande der Gebundenheit; deswegen darf man aber den Glauben nicht als Subjekt ihres Falls bezeichnen.

Die Szene, wo Faust den Anfang des Johannes-Evangeliums zu erklären bemüht ist, gibt dem Verfasser wieder willkommenen Anlaß, einen Dualismus, eine falsche Disjunktion aufzuspüren. „Weil ihm die Offenbarung in der Natur nicht genügt, so sucht er übernatürliche Offenbarung. Hier scheidet sich abermals Natürliches und Übernatürliches als ein Unterschied ohne Zusammenhang." Wenn Faust das eine Mal die Natur, das andere Mal das Neue Testament studiert, so will der Dichter darum, weil diese Studien in verschiedene Zeiten fallen, nicht an jene Kategorie erinnern; ebensowenig, wenn er den Faust bei der Übersetzung des *λογος* durch „T a t" sich beruhigen läßt, wollte er tadelnd an die falsche Disjunktion zwischen *λογος ἐνδιαθετος* und *προφορικος* erinnern, sondern offenbar meint Goethe, der eben kein Exeget und kein Metaphysiker war, das Richtige getroffen zu haben.

Hätte der Verfasser nicht so viel Raum mit dieser müßigen Logik ausgefüllt, so hätte er Zeit übrig gehabt, die verschiedenen Seiten von Fausts Zerrissenheit außer der theoretischen, wie sie schon in den ersten Monologen exponiert werden, Fausts Unzufriedenheit über sein genußlos einsames Leben, seinen Idealismus, der die Sorgen des Lebens, Haus, Hof, Weib und Kind als Hemmnisse statt als Erfüllung der Freiheit ansieht, vollständiger zu schildern und dadurch den Übergang vom unbefriedigten Denken ins ungezähmte Tun und Genießen als wohlbegründet nachzuweisen. Dies lag um so mehr im eigenen Interesse des Verfassers, da er ja nicht weniger als alle Arten geistigen Zwiespalts in Faust entdeckt haben will. Statt dessen verrückt er vielmehr den wahren Standpunkt, wenn er Fausts unzufriedene Äußerungen über die Schranken des Erdenlebens, im zweiten

Gespräche mit Mephistopheles, für den Ausdruck der Unzufriedenheit über das Mißverhältnis zwischen den Forderungen des Gewissens und dem Wollen und Können erklärt. Mit den Worten: In jedem Kleide werd ich wohl die Pein ... Leben mir verhaßt, spricht Faust nur von dem Mißverhältnisse zwischen Wünschen und Erreichen.

In der Erklärung des Vertrags durchkreuzt sich eigentümlich Richtiges und Unrichtiges. Das Thema der Wette und Fausts Absicht dabei gibt der Verfasser ganz richtig an. Faust schließt den Bund nicht um des Genusses willen, sondern um sich zu vergessen; er ist verloren, wenn er sich in geistlosem Genusse zufrieden und behaglich fühlt; Mephistopheles gewinnt, wenn er ihn ganz zerstreuen und von sich abwendig machen kann. Wer wird verlieren? Wer gewinnen? Die Antwort darauf erschwert sich der Verfasser durch einen dialektischen Knäuel, den er sich ohne Not zurichtet. Er sagt, die Wette trage zunächst eine Verkehrtheit in sich, und es sei für keine von beiden Seiten weder Gewinn noch Verlust vorauszusehen. Um dies zu beweisen, nimmt er in Beziehung auf Faust zwei Fälle an. „Wenn Faust die Ruhe und Zufriedenheit erlangen sollte, deren Mangel ihn so grenzenlos unglücklich macht, so ist er vermöge des Vertrags durch den Verlust der Wette der Hölle verfallen: im umgekehrten Falle ist er ohne Wette und durch den Gewinn der Wette der Hölle verfallen, indem er ruhelos von Betäubung zu Betäubung, von Taumel zu Taumel getrieben wird, um am Ende gleich allen (?) Menschen zu zerscheitern." Der Verfasser vergißt aber einen dritten Fall, den nämlich, daß Faust das Leben genießt und dabei doch nicht in dem Sinne, in welchem Mephistopheles es wünscht, zufrieden und beruhigt ist, sondern das beständige Weiterstreben und die unendliche Freiheit mitten im Genusse und dem scheinbaren Behagen sich vorbehält. Hierauf soll von Mephistopheles nachgewiesen werden, daß er sich verrechnet habe: „sein Reich soll erst mit Fausts letztem Tage angehen, dieser selbst aber nicht eher eintreten, als bis sich Faust beruhigt und selig fühlt, womit die Macht des Mephistopheles von selbst aufhören würde." Hier sind die Worte „beruhigt und beseligt" mißverstanden; Göschel nimmt sie im edlen Sinne, sie sind aber im unedlen eines geistlos sinnlichen Behagens gemeint, und wenn dieses bei Faust eintritt,

wird sich Mephistopheles keineswegs verrechnet haben. Es wird aber nicht eintreten, denn Faust ist nicht dieser oder jener, sondern in aller seiner Individualität repräsentiert er den strebenden, tapfern Menschengeist, der nie stagnieren kann, und nur deswegen hat sich Mephistopheles verrechnet. Weiter hebt nun der Verfasser einen Widerspruch hervor, der nach seiner Meinung vom Dichter absichtlich in die Wette gelegt sein soll, aber vielmehr ein unabsichtlicher Widerspruch des Dichters mit sich selbst ist. Im Prolog hatte Mephistopheles gesagt: er sei für einen Toten nicht zu Hause, er wolle nur den lebenden Faust zu seinen Operationen sich ausbedungen haben; jetzt vertagt er seinen Lohn auf jenseits. Dies ist ein Fehler im Gedichte. Kann Mephistopheles den Faust von seinem Urquell ablocken, so ist dieser schon in diesem Leben unselig, und es braucht nichts weiter; im Vertragsabschlusse aber ist an die Stelle dieser tieferen Ansicht und im Widerspruche mit derselben wieder der rohe Glaube an Höllenstrafen nach der Volkssage supponiert. Faust weiß es auch recht wohl, daß es keine Hölle und keinen Himmel braucht, um selig oder unselig zu sein, daß beide nur in der Gegenwart des Selbstbewußtseins ihren Ort haben; gerade die Stelle aber, wo er dies geistreich ausspricht, — „das Drüben kann mich wenig kümmern“ usw. — „wie ich beharre, bin ich Knecht, ob dein, was frag' ich, oder wessen“ — gerade diese verderbt sich der Verfasser, indem er Seite 94 diese Reden als die eines Betörten bezeichnet, da sie vielmehr echt religiös sind. Sagt doch unsere Religionsurkunde selbst: wer nicht glaubt, ist *schon* gerichtet.

Dennoch löst sich der Verfasser zuletzt seinen Knäuel durch die einfache Reflexion, daß Mephistopheles schon im Diesseits, *während* er Knecht sei, zu herrschen gedenke. Dazu hätte er nur noch fügen sollen: es frage sich nun, ob ein solcher Moment eintreten werde, wo Faust als Beherrschter die Wette offenbar werde verloren haben. Die Antwort darauf hätte sein müssen: ein solcher Moment wird nicht eintreten, dafür bürgt die Unverwüstlichkeit des Geistes; aber allerdings wird auch kein solcher Moment eintreten, wo Faust handgreiflich gewonnen haben wird, weil es in der Geschichte der Menschheit nie einen einzelnen Punkt geben kann, wo ihr Sieg über das Böse vollendet erscheint, sondern in kontinuierlichem Flusse jeder neue Sieg einen Verlust voraussetzt und nach sich zieht. Nur für

die zeitlos geistige Betrachtung der Welt, die Betrachtung sub specie aeterni ist die Menschheit mit sich, mit Gott versöhnt. Am Schlusse des ersten Teils kommt der Verfasser auf diesen Punkt zurück und sagt, Mephistopheles habe offenbar nicht gewonnen, denn er habe Faust nicht von seinem Urquell abzuziehen vermocht. „Vielmehr ist Faust, das allgemeine Individuum der Menschheit, zwischen den himmlischen Gewalten und den unterirdischen Mächten so geteilt, daß er weder von diesen, noch von jenen loskommen kann.“ Demnach hätte auch Faust nicht gewonnen, weil er doch den Gesellen nicht entbehren kann. Ganz richtig; aber darin allein, daß der unbeschränkte Geist bestimmt ist, ewig mit der Schranke zu kämpfen, kann doch die Versöhnung nicht liegen; es muß doch vom Dichter angedeutet sein, daß, obwohl der Kampf nie aufhört, doch das eine Glied desselben, das Nicht-Ich, in der Idee stets überwunden ist. Diese Idee ist aber offenbar durch Fausts unmächtige Reue am Ende des ersten Teils noch nicht genügend ausgesprochen. Nun mußte das Gedicht, soweit es auch fortgeführt werden und seinen Helden durch alle möglichen Lebensverhältnisse geleiten mochte, in dem Sinne doch immer ein Fragment bleiben, als dieser Sieg des Geistes niemals als abgeschlossen empirisch erscheinen kann; aber fortgeführt mußte es doch werden, um diesen Sieg als unzweifelhaft wenigstens durch einzelne Siege Fausts poetisch darzustellen. Wie sonderbar täuscht sich aber unser Verfasser über diesen Punkt! „Auf den Prolog im Himmel folgt die Tragödie auf der Erde, und zwar der Tragödie erster — und letzter Teil. Die Tragödie heißt der erste Teil, weil etwas zu fehlen und einem zweiten Teile vorbehalten zu sein scheint, indem sie, gleich allen Natur- und Kunsterzeugnissen, der Idee, die ihr zugrunde liegt, nicht gleichkommt, und diese mit Händen nicht zu greifen ist. Sie ist aber auch ihr letzter Teil, weil sie das Jenseits, auf das sie als erster Teil verweiset, und das Ende, das wir von jeder Handlung erwarten, schon in sich trägt. Sie ist in demselben Sinne ein Fragment, in welchem das Leben ein Fragment ist, weil es ein neues Leben erwartet.“ Ebenso Seite 157: „Die Menschen sind geneigt, das Ende eines jeden Dinges mit Händen greifen zu wollen. Im Schauspiele sind sie gewohnt, den Ausgang der Darstellung als bare Münze in der Tasche mit nach Hause zu nehmen, denn dafür haben sie bare Münze eingesetzt. — Hat doch

Goethe selbst, der Ironie seines Mephistopheles gemäß, seinen Faust mit der Aufschrift: der Tragödie erster Teil in die Welt gehen lassen; und es ist daher in der Tat nicht zu verwundern, wenn Goethes Faust für unbeendigt angesehen und lange Zeit die Fortsetzung neugierig erwartet, oder wenn darüber gestritten worden ist, ob und wie dieser Faust werde errettet werden, ob er mit der Höllen- oder Himmelsfahrt enden werde." Es sieht Herrn Göschel ganz gleich, den nüchtern buchstäblich gemeinten Titel: erster Teil so mysteriös zu nehmen; aber den groben logischen Fehler hätte er sich nicht beigehen lassen sollen, daß er meint, deswegen, weil die Grundidee eines Gedichts nicht mit baren Worten ausgesprochen werden, sondern sich unsichtbar durch seinen Körper hindurchziehen soll, dürfe auch dieser Körper ein Rumpf bleiben. Die Idee soll nicht mit baren Worten herausgesagt, aber sie soll vollkommen dargestellt werden, und eine vollkommenere Darstellung war allerdings nach der Erscheinung des ersten Teils noch zu erwarten, obwohl der förmliche Abschluß in diesem besonderen Falle durch die Universalität der Idee fast unübersteigliche Hindernisse fand. Auch läßt uns der Verfasser darüber ganz im unklaren, ob er den Aufschluß in ein zweites, jenseitiges Leben oder in die Idee verlegt. In seiner mysteriösen Zweideutigkeit ist er sich hierüber offenbar selbst nicht klar, sondern denkt an beides zugleich, da es doch sehr zweierlei ist und nur das Zweite das Richtige sein kann. In einem jenseitigen Leben müßte Faust aufs neue streben, Streben schließt Unvollkommenheit in sich, also ist Mephistopheles wieder da und die Frage wieder nicht gelöst.

Das Charakterbild der vorliegenden Schrift wird vollends klar heraustreten, wenn wir nun noch etwas ins einzelne gehen und die oben gezeichneten Züge verfolgen.

Ist von dem Unternehmen die Rede, das Gedicht zu erklären, so hat der Verfasser schon wieder seine Geliebte, die Kategorie des Innern und Äußern, beim Schopf, und stellt sich, als halte er das Unternehmen für zu kühn, da ja der Held der Tragödie das Streben des Menschen, das Innerste ergründen zu wollen, in aller seiner Nichtigkeit darstelle. Es ist aber bloß ironisch gemeint, denn wie Faust eben durch jenes Streben schon eine falsche Kategorie anwendet, ebenso geht allerdings derjenige Erklärer fehl, der nach der-

selben Kategorie verfährt, aber auch nur dieser. Wie fad! Wie gar nicht an der Stelle! Ganz erzwungen und wahrlich ohne Sinn bringt er dieselbe Kategorie herbei zum Abschlusse des Bündnisses. „Faust beharrt auf dem Bündnisse, indem er sich in die Äußerlichkeit der Erscheinung, welcher das Innere fehlt, in die Vielheit der Dinge, welcher die Einheit mangelt, zu stürzen und darin unterzugehen wünscht." Dies hieße einen ganz geistlosen, grobsinnlichen Genuß suchen, sich in Vergnügungen wälzen, bei denen man nichts denken kann. Dies ist aber doch offenbar nicht Fausts Absicht. — Indem der Verfasser zu den schönen Stanzen der Zueignung die Stimmung des Dichters bei der Wiederaufnahme des wunderbaren Stoffes schildert, fällt ihm ein, daß die Geburtswehen poetischer Produktion der Weltschöpfung gleichen, und da ja in Goethes Faust ohnedies nichts weniger als die ganze Welt, ja noch mehr enthalten ist, so versäumt er nicht, gewichtig auszusprechen: . . . „und hienach ist der Anfang des Gedichts der Anfang der Welt oder der Akt der Schöpfung aus dem unendlichen Nichts und der Anfang des Geistes" usf. Gelegentlich erfahren wir hier, daß der Verfasser hübsch ordentlich gläubig eine Weltschöpfung in der Zeit annimmt. — Sagt der Direktor im Vorspiel vom gewöhnlichen Theaterpublikum, daß es nicht fähig sei, ein Gedicht als Ganzes in sich aufzunehmen, so denkt Herr Göschel sogleich an die Tendenzen der wissenschaftlichen Kritik: „hier wird uns das Zeitalter leibhaftig vor Augen gestellt, das sich nur noch in analytischer Kritik gefällt, welches selbst Homers Gedichte nicht mehr in ihrer Einheit zu begreifen fähig ist" usw. Ach, so weit hat der praktische Mann, der Direktor, wahrlich nicht gedacht! — Heißt es von den Spaziergängern vor dem Tore, sie seien aus der Nacht der Kirchen, der Enge der Straßen auferstanden, so druckt Herr Göschel das Wort „auferstanden" groß, als ob dahinter ein geheimer theologischer Sinn stecke. Ist es in der Nähe des Frühlings, wo Faust auf diesem Spaziergang den Schmerz seiner Zerrissenheit ausspricht, so nimmt der Verfasser einen mühsamen Umweg, um die Stelle aus Rameaus Neffen zu zitieren, die Hegel in der Phänomenologie anführt — warum? weil darin auch etwas von einem Frühlingsmorgen steht, denn sie ist wahrlich ganz bei Haaren herbeigezogen. Was hat Faust in seiner gegenwärtigen Stimmung mit jener Auf-

klärung zu schaffen, von welcher es in Rameaus Neffen heißt: an einem schönen Frühlingsmorgen gibt sie mit dem Ellbogen dem Kameraden einen Schub usw.?

Oberons und Titanias goldne Hochzeit, wo freilich disparate Richtungen des Zeitgeistes auftreten, nimmt er in seiner Weise ebenfalls so, als sei es hier ganz ausdrücklich um Aufstellung und Lösung aller möglichen Hauptgegensätze — Vernunft und Verstand, Idealität und Realität usw. zu tun.

Ich werde noch einige auffallende Proben davon, wie sich der Verfasser von seiner wunderlichen Ideenassoziation herumziehen läßt, beibringen, zuvor will ich auf einige unrichtige Auslegungen aufmerksam machen. — Die Definition, die der Verfasser von der Magie gibt, ist, wenn ich seine hyperphilosophische Diktion verstehe, falsch. „Das Dunkle ist die Materie, das letzte Experiment der Hylologie ist die Magie; es scheint praktisch, ist aber theoretisch." „Die Magie kann als das Extrem der Theorie, die den Übergang in das praktische Gebiet nicht finden kann, dasjenige, was ideelle Realität hat, auch körperlich und handgreiflich erlangen." Die Magie überhaupt, so auch in der Sage von Faust, ist zunächst rein praktischer Art, denn sie sucht die Verbindung mit dem Geisterreiche nur um reellen Genusses willen. Goethe hat ihr allerdings eine andere Wendung gegeben, indem Faust durch seine Wißbegierde getrieben wird, sich mit den Geistern in Rapport zu setzen; eben darum ist aber auch die Magie bei ihm ein rein theoretisches Verhalten, und hat der Zusatz „die den Übergang" usw. durchaus keinen Sinn. Praktisch sind daran nur etwa die Mittel, durch die er die Geister zwingt, aber diese meint wohl hier der Verfasser nicht. — Den Erdgeist hält der Verfasser für identisch mit Mephistopheles und, wie es überhaupt unter dem Texte von Zitaten namentlich aus Hegel wimmelt, so hat er natürlich hier die Stelle aus der Phänomenologie (s. den Abschnitt: Die Lust und die Notwendigkeit), wo Hegel ausdrücklich auf Faust hindeutet, zu zitieren nicht unterlassen. Der Kern des Pudels ist der Erdgeist, „dem das Sein nur, welches die Wirksamkeit des einzelnen Bewußtseins ist, als die wahre Wirklichkeit gilt." Für diese Auffassung, wonach der Erdgeist der Geist der im Genuß ihrer Einzelheit nichts Festes achtenden Individualität ist, kann man die Szene in Wald und Höhle anführen, wo Faust den erhabenen Geist (offenbar den

Erdgeist) als denjenigen nennt, der ihm den Gesellen beigab usw., ferner die Szene nach der Walpurgisnacht, wo Faust mit den Worten: wandle ihn, du unendlicher Geist usw. den Mephistopheles in enge Beziehung zum Erdgeist setzt. Demnach hat Herr Weiße wohl recht, wenn er hier noch die Fäden eines ursprünglich anderen Plans bemerkt, wonach der Dichter dem Erdgeist überhaupt eine größere Rolle einräumen und durch ihn die Verbindung Fausts mit dem dämonischen Begleiter vermitteln wollte. Diesen Plan aber hat Goethe, wie mir scheint, aus dem richtigen Gefühle wieder fallen lassen, daß er das anfänglich ganz reine theoretische Streben Fausts nicht mit dem späteren Genußleben konfundieren dürfe, deswegen setzt er den Erdgeist als Repräsentanten des Naturlebens nur in theoretische Beziehung zu Faust, und obwohl bei dem Begriff des Naturlebens der der Sinnlichkeit nicht fern liegt, so sondert er doch den Geist der Sinnlichkeit und Bosheit in Mephistopheles ganz von dieser reinen Erscheinung ab, versäumt aber, die Spuren der früheren Absicht zu tilgen. Aber auch nach dieser sollte der Erdgeist und der Geist der Begierde keineswegs so geradezu identifiziert werden, wie Hegel und Göschel tun. — Folgende Bemerkung über den Schluß des ersten Gesprächs zwischen Faust und Mephistopheles mag ein anderer als ich verstehen: „Mit einem kurzen Gespräche, in welchem sich an der gefühlten Unangemessenheit des Einzelnen zum Ganzen, der Natur zur Idee, und des Seienden zum Seinsollenden jene Abstraktionen entwickeln, welchen alles Entstehen und Vergehen in der Form der auseinandergerissenen Zeit auf nichts hinauszukommen scheint, entfernt sich Mephistopheles.“ Zu dem zweiten Gespräche, wo so viel Dunkles und Schwieriges ist, erhalten wir nur flüchtige Bemerkungen, wie denn überhaupt alle diese Schriften, auf beiden Reihen, die Zeit großenteils zubringen, zu erklären, was keiner Erklärung bedarf, und, was ihrer am meisten bedarf, unerklärt liegen lassen. Die treffliche, aber etwas dunkle Stelle, wo Mephistopheles dem Faust, der genießend sein Selbst zum Selbst der Menschheit erweitern will, antwortet: Assoziiert euch mit dem Poeten usw., ist flüchtig übergangen oder vielmehr falsch erklärt: „der Teufel verweiset ihn auf die luftige Imagination und auf die grenzenlosen Gedanken zerfahrener Poesie, in welcher die Zerstreuung und die Vergessenheit seiner selbst zugleich mit selbstgenügsamer Behaglich-

keit an sich selbst vollauf zu finden sei.“ Der Sinn ist ja vielmehr, daß Mephistopheles den Faust, der ein Absolutes und Höchstes der Genüsse verlangt, in seinen Wünschen, die für das Interesse des Mephistopheles viel zu hoch und geistreich sind, herabzustimmen sucht und daher ironisch sagt, nur die Phantasie eines Poeten könne das Absolute, das er verlange, träumen, worin das Unvereinbare verbunden sei. Den schönen Monolog in Wald und Höhle findet man doch endlich einmal richtig erklärt, und gerade an dieser Stelle einen tiefen Blick in die wahre Bedeutung des Mephistopheles und seine Unzertrennlichkeit von Faust eröffnet; aber jener kuriose Witz, der um der entferntesten Ähnlichkeit willen das Heterogenste konfundiert, verderbt einem auch sogleich die Freude. Wenn Faust sagt, der Geist habe ihm sein Angesicht im F e u e r zugewendet, so fällt dem Verfasser sogleich ein, daß Paracelsus sich philosophum per i g n e m nannte, und nun erklärt er sogleich Faust für einen Paracelsisten. So nannte sich Paracelsus als Alchemist; Faust hat sich zwar auch mit Alchemie abgegeben, aber die Flamme, in welcher der Erdgeist erscheint, hat hiemit nichts zu tun, da sie nur durch ihre flackernde Bewegung, ihre verzehrende und durch Verzehren Neues schaffende Kraft symbolisch das Weben des Naturgeistes bezeichnet. Noch mehr: weil Paracelsus, wenn er in seiner alchemischen Küche protzelte, wahrscheinlich großen Rauch machte (einen andern Grund finde ich nicht), so fällt ihm bei Fausts Worten: Natur ist Schall und R a u ch, umnebelnd Himmelsglut (so heißt es in der früheren Ausgabe, in der spätern: N a m e) sogleich Paracelsus ein, und er sagt, die Natur werde auf gut Paracelsische Weise zu Schall und Rauch usw.

Gretchens Mutter, nimmt Herr Göschel an, sei am Schlaftrunke gestorben. Dies wäre sehr undramatisch, denn vergiften wollte sie Faust nicht, sondern nur in festen Schlaf versenken; es wäre etwa zu viel von dem Tranke genommen worden, oder derselbe hätte überhaupt stärker als vorauszusehen gewirkt: ein Z u f a l l, der in einem so wichtigen Punkte durchaus nicht zu statuieren ist; und doch scheint es allerdings die Intention des Dichters zu sein, dies deuten die Worte Gretchens an: da sitzt meine Mutter auf einem Stein usw. Hier ist dem Dichter jedenfalls eine Masche gefallen. Über die Walpurgisnacht hätte der Verfasser mehr sagen

dürfen, da er ja sonst so munter im Auslegen ist, als die paar Worte Seite 125.

Ein solcher Mann, dies läßt sich voraussetzen, wird keine geringe Stärke haben im Deuten, wo nichts zu deuten ist, und im Allegorisieren. Zur Belustigung eines verehrlichen Publikums einige Beispiele. Zu der Stelle, wo Mephistopheles den Faust einschläfert, ihm durch seine Geister schöne Träume schickt und entflieht: „der Traum ist es, der das Schwinden aller Grenzen und Wölbungen, das Verschwimmen aller Verhältnisse vollbringt; und der Schlaf ist das Mittel, in welchem uns das verneinende Prinzip entschlüpft, der Pudel mit dem Scholastikus entspringt, ja aller Unterschied, und somit das Erkennen verschwindet und die pure Unterschiedslosigkeit und Unendlichkeit Platz ergreift." Zu dem Rate des Mephistopheles, der Schüler solle in der Theologie auf eines Meisters Worte schwören, zieht der Verfasser aus der Walpurgisnacht herauf: Du mußt des Felsens alte Rippen packen, sonst stürzt sie dich hinab in dieser Schlünde Gruft — und versteht unter des Felsens alten Rippen „den dogmatisch derben und sicheren Wortverstand". Der Hokuspokus des Mephistopheles und die Verzauberung der Trinker in Auerbachs Keller versinnlicht Fausts eigenen Gemütszustand, „der die ganze objektive äußere Welt bald in selbsteigener Person wie seine Gedanken zu bewegen und zu regieren verlangt, bald als ein Trugspiel der Sinne betrachtet." Hiezu zitiert er dann das berühmte Gespräch zwischen Lessing und Jakobi über Spinoza aus keinem anderen Grunde, als weil, wie Mephistopheles aus dem Tische Wein fließen läßt, ebenso Lessing daselbst sagt, er mache vielleicht eben jetzt als absolute Substanz ein Donnerwetter. Die Hexenküche mit ihren Meerkatzen soll zeigen, daß es sich im kreatürlichen Leben, bis der Verlust der Einheit mit Gott erkannt ist, behaglich leben lasse. Weil das Intermezzo in der Walpurgisnacht überschrieben ist: Oberons und Titanias goldne H o c h z e i t , so ist hiemit offenbar angedeutet, wie aus den höchsten und letzten Gegensätzen und Scheidungen die endliche höchste Einigung entspringt. Es ist Nacht, das Feld offen, als Faust und Mephistopheles auf schwarzen Pferden am Rabensteine vorüberbrausen —: „Im offenen Felde, das keine Grenzen hat, zerstreuen sich die Gedanken; in Wald und Höhle sammeln sie sich wieder." In des wahnsinnigen Gretchens Gesange — meine

Mutter, die Hur usw. — da werd' ich ein schönes Waldvögelein, fliege fort! — es sind Worte des ermordeten Bruders in dem Märchen vom Machandelboom, der sich als Vogel zur Rache aufschwingt — findet der Verfasser vollkommen bestimmt den christlichen Begriff der Erbsünde und der Erlösung ausgesprochen. Das ganze Märchen, aus welchem Gretchen diese Strophen singt, deutet Herr Göschel dahin. Dasselbe hat aber keinen andern Zweck, als darzutun, wie das Verbrechen sich rächt, müßte auch die ganze Natur in ihren Angeln krachen. Der ermordete Bruder wird neu belebt, den Mord zu bestrafen, es ist hier von keiner Auferstehung im geistlichen Sinne die Rede, er lebt nachher auf dieser Erde fort. Aber so eine wirre Einbildungskraft rührt alles in einen Brei zusammen.

Zwei Anhänge der Schrift beschäftigen sich, der eine mit Schönes Fortsetzung des Faust, die es wahrlich nicht wert ist, der andere mit der Sage vom ewigen Juden.

Beobachtet nun die vorliegende Schrift im Auskramen aller im obigen geschilderten Grillen und Absonderlichkeiten noch ein gewisses Maß, so erscheinen diese dagegen bis zum Gipfel der Tollheit und des Wahnsinns gesteigert in folgendem Schriftchen, das der Verfasser mit der Bestimmung, die Abhandlung zu ergänzen, später erscheinen ließ:

## Herolds Stimme zu Goethes Faust ersten und zweiten Teil, mit besonderer Beziehung auf die Schlußszene des ersten Teils. Von C. F. G.....l. Leipzig 1831.

Die Einleitung bildet eine Erörterung über das Wesen der Kunst, welche neben vielem Wahren und tief Gedachten den schiefen Satz aufstellt, daß die schöne Form den geistigen Inhalt auf doppelte Weise enthalte, auf symbolische, sofern derselbe mit ihr ganz identisch und sie von ihm gesättigt sei, und auf allegorische, sofern sie denselben auch als außerhalb ihrer, als ein anderes enthalte. Dies ist wie die allegorische Interpretation des Origines, die neben dem Wortsinn und dem nächsten geistigen Sinn noch einen dritten allegorisch mystischen zwischen den Linien sucht, und widerlegt sich durch das, was wir schon früher über Allegorie sagten und durch

das Abc jeder gesunden Ästhetik. Mit diesem Satze glaubt denn der Verfasser all den Wahnwitz zu schützen, den er nun besonders über die Schlußszene des ersten Teils vorbringt und der sich darin zusammenfaßt, daß erstens Zug um Zug bis auf die unbedeutendsten Nebendinge herunter allegorisch gedeutet, zweitens diese Bedeutung nicht in philosophischer, sondern in der erbaulich theologischen Form des Dogma gefaßt wird und wir statt einer wissenschaftlichen Abhandlung eine Predigt erhalten.

Der Schlüsselbund, womit Faust Gretchens Kerker öffnet, bezeichnet die falsche Selbsthilfe moralischer und intellektueller Kraft; das Nachtlämpchen, das er mitbringt, ist das Nachtlämpchen seichter Verstandesaufklärung, der matte, düstere Schein vereinzelter Vernunft, womit sie im Lichte zu wandeln meint. Wenn Faust das wahnsinnige Gretchen zuerst außerhalb des Kerkers singen hört und im Buche steht: es singt inwendig, so heißt dies, daß eigentlich nicht Gretchen, sondern in ihr ihr Kind singe; das Kind singt in ihr über der Mutter und des Vaters Schuld, über die Erbsünde. Die Worte aus dem Märchen vom Machandelboom finden nun erst vollends ihre ganze tiefsinnige Deutung: mein Schwesterlein klein hub auf die Bein an einem kühlen Ort. Der kühle Ort ist das Grab, und aus den gesammelten und aufgehobenen Gebeinen „springt auf einmal das Dogma hervor, welches zwischen dem Jammer dieses Sündenlebens und der vollendeten Freiheit der Kinder Gottes die Mitte oder Vermittlung macht, nämlich der Tod und die Auferstehung.“ Daß es nicht bloß Gretchen, sondern auch der Dichter so gemeint hat, beweist die Erzählung von Sperata, Mignons Mutter, in Wilhelm Meisters Lehrjahren, die am Ufer ihres Kindes Gebeine sucht, die gesammelten Beinchen zusammenfügt und ihre Belebung erwartet. Wie kann man da noch zweifeln, daß den Dichter die Lehre von der Auferstehung vielfach beschäftigt haben muß?*) Warum beruft sich doch Herr Göschel nicht auch auf Goethes osteologische Studien? Wenn Faust Gretchen zuruft: Die Türe steht offen! so sagt unser Interpret, wenn Gretchen noch eine Türe offen stehe, so sei es nicht diese. Wenn Gretchen in gräßlichem Gesichte den letzten Tag, den Tag ihrer Hinrichtung, schon grauen sieht, so meint sie zunächst zwar diesen, eigentlich aber den Jüngsten Tag, und die

*) Seite 89.

Worte: es ist eben geschehen, gehen nicht nur auf den zerstörten Kranz, sondern auf den letzten Henkerstreich. Ruft Faust aus: o wär' ich nie geboren! so ist damit ausgedrückt, daß die Geburt ohne die Wiedergeburt zum Elend führt.

Doch genug der Beiträge zur Geschichte des menschlichen Wahnsinns.

## Ästhetische Vorlesungen über Goethes Faust, als Beitrag zur Anerkennung wissenschaftlicher Kunstbeurteilung, herausgegeben von Dr. H. F. W. Hinrichs, ordentl. Professor der Philosophie an der Universität zu Halle. Halle 1825.

Ich will mich über dieses Buch kurz fassen. Wenn ich in der gegenwärtigen Musterung die Schriften anderer, von denen ich überzeugt bin, daß sie gerade so sind, wie eine Schrift über ein Kunstwerk nicht sein soll, Schritt für Schritt durchwanderte, ihre Verkehrtheit aufzuweisen, so tat ich dies, weil ich nicht voraussetzen durfte, daß die Verfasser und ihre Leser von dieser Verkehrtheit, jene ein Bewußtsein, diese hinlängliche Kenntnis haben. Von Herrn Hinrichs aber habe ich diese Überzeugung, daß er das Verfahren der vorliegenden Schrift jetzt selbst nicht mehr billigt, und will daher dem achtungswerten Philosophen nicht den unwillkommenen Dienst erweisen, daß ich eine Gestalt seiner Vergangenheit, über welche längst Gras gewachsen ist, in ihrer Schwäche aufdecke. Ebensowenig braucht es einer Belehrung für das Publikum, denn außer der Schule kann dieses Buch niemand lesen, und die Schule selbst ist doch wohl von der Manier desselben bereits zurückgekommen. Dürfte ich beides nicht voraussetzen, so müßte ich dartun, daß man mit aller Mühe keine vollkommenere Karikatur der „absoluten" Philosophie, keine höhere Steigerung und Vereinigung der Verkehrtheiten, in welchen diese Literatur sich bewegt, keine bessere Parodie derselben hervorbringen könnte. Ich müßte dartun, daß die Philosophie sich nicht schlechter empfehlen kann, als wenn sie auch außerhalb der streng geschlossenen Wissenschaft, wenn es darauf ankommt, ihren Inhalt in Fluß zu bringen und in ein gegebenes Gebiet, das bis jetzt von ihr nicht durchdrungen war, hineinzuleiten, das Gerassel und Getrampel ihrer Terminologie (deren Notwendigkeit und Wert

ich am rechten Orte vollkommen anerkenne und gegen das Geschrei seichter Köpfe über Mangel an Popularität eifrig in Schutz nehme) vernehmen läßt, daß dem Hörer die Ohren sausen, und auf Stellen wie folgende mich berufen: „Als Wesen überhaupt kann Margarete deswegen die Religion nur wissen und an dasselbe glauben, insofern sie sich selbst und alles, was nicht das Wesen selber ist, als ein Nichtiges und Unwahres weiß, so daß eben dieses ihr Wissen von dem Wesen mit dem Wissen ihrer selbst als eines Nichtigen im Gegensatz des Wesens selber verbunden ist. Also ihr Wissen des Wesens als des Wahren und das Wissen ihrer selbst als des Unwahren vermittelst ihrer Beziehung auf das Wesen, welche Beziehung der Gegensatz ihrer gegen dasselbe ist, ist ein Wissen und deshalb nicht ein verschiedenes Wissen, als ob das eine Wissen ohne das andere sein könnte. Dieses Wissen besteht einzig und allein in dem Bewußtsein Margaretens, welches Bewußtsein als das Wissen ihres von dem Wesen getrennten und nur in dieser Trennung von dem Wesen wissenden Gemüts“ usw. Ich müßte dann den Leser fragen, ob ihm von dieser Stelle unmittelbar nach ihrer Lesung etwas anderes im Kopfe zische und sumse, als lauter W, I, E, S? Ich müßte zugleich auf die ungemeinen Härten der Sprache und Konstruktion, wodurch der Schüler seinen Lehrer noch weit überbietet, aufmerksam machen, und wie er die kleinen Eigenheiten desselben nachahmt, z. B. das lächerliche „Näher“ —: „Den lustigen Gesellen in Auerbachs Keller ist näher jeder Tag ein Fest“ — „sie suchen die Langeweile durch irgend eine Dummheit und was dgl. mehr zu entfernen und näher dadurch zu beseitigen, daß sie ihr Tun und Treiben im Gegensatze des allgemein Vernünftigen geltend machen.“

Ich müßte ferner nachweisen, wie Goethes Faust eigentlich gar nicht das Objekt dieser Schrift ist, sondern vielmehr nur die Unterlage, auf welcher Hegelsche Philosophie doziert wird; wie hier die halbe Phänomenologie, Enzyklopädie, Rechtsphilosophie, Religionsphilosophie auszubeuten die einzelnen Stellen des Gedichts Gelegenheit machen müssen. Gretchen geht in die Kirche, und wir bekommen eine halbe Religionsphilosophie usw. Die natürliche Folge davon, daß der Verfasser immer Hegel statt Goethes Faust im Auge hat, ist, daß er manches, um Hegelsche Philosophie dabei anzubringen, geradezu falsch deutet; so nimmt er, von der schon angeführten Stelle

der Phänomenologie verführt, den Erdgeist geradezu für den Geist der Begierde; so sagt er, weil in der Rechtsphilosophie der Selbstmord von dieser Seite gefaßt wird, Faust wolle durch den Selbstmordversuch seine abstrakte, leere Freiheit bewähren, da doch bei Faust noch ganz andere positive Triebfedern hiezu wirken; darüber werden denn wesentliche Punkte, wie die Erklärung Fausts in der Wette, daß er verloren sein wolle, sowie er sich auf ein Faulbett lege, übersehen. Ist denn Goethes Faust dazu da, um Hegelsche Philosophie vorzutragen? Steht denn nicht diese bereits an ihrem Orte, in Hegels Schriften, gedruckt?

Ich müßte ferner hervorheben, wie der Verfasser ohne alle Kritik das Gedicht, als hätte es der heilige Geist in Person gemacht, als schlechtweg vollkommen nimmt, ja gleich in der ersten Vorlesung erklärt, es solle alles einzelne darin als n o t w e n d i g und v e r n ü n f t i g erkannt werden. Ich müßte Beispiele anführen, wie ihn dieser Grundsatz verleitet hat, Nebendinge, die so klar sind, daß sie keiner Deutung bedürfen, mit feierlicher Gründlichkeit zu deduzieren, z. B. die Erscheinung des Mephistopheles als Pudel: „das Tier allein vermag außer dem Menschen wegen seiner freien Selbstbewegung den Ort zu ändern, und ist deshalb nicht, wie jedes andere Leblose und Lebende, z. B. die Pflanze, an demselben (für denselben) gebunden. Es ist darum auch nur (das ‚nur' falsch gestellt) imstande, sich unseren Spaziergängern zugesellen und sich den Menschen überhaupt anschmiegen zu können (‚zu können' ist pleonastisch); jedoch ist es nicht gleichgültig, welches Tier jener Vorstellung entspreche, indem der Instinkt desselben sich auf die Vorstellung beziehen muß. Ein Vogel, Fisch usw. kann es nicht sein, weil solche Tiere von der Natur in die Luft, das Wasser geworfen aus Instinkt den Menschen fliehen, auch nicht die Schlange, die doch von jeher als Symbol der Verführung zum Bösen vorgestellt worden, weil dieselbe nur im Paradiese verführen kann. Also dasjenige Tier, dessen Instinkt vor allen anderen ausschließlich auf die Individualität des Menschen gerichtet ist, würde der Forderung der Vorstellung nur (das ‚nur' wieder falsch gestellt) genügen können, indem es als Tier überhaupt der Form des Bewußtseins wegen als anderes angeschaut wird, als auch (wo ist denn das ‚sowohl'?) vermittelst seines Instinktes die etwaige Fremdheit entfernt und tilgt. Wenn der Hund über-

haupt ein solches Tier ist, so ist doch näher der Pudelhund derjenige Hund, dessen Instinkt ausschließlich am meisten auf die Individualität des Menschen geht, statt daß der Instinkt anderer Hunde sich mehr oder weniger mit auf anderes bezieht." Ich würde anführen, wie der Herr Verfasser dartut, daß Faust, da er die ganze Welt und damit das Allgemeine selber nicht in Bausch und Bogen aufschnabulieren kann, mit einem einzelnen Gegenstande den Anfang machen und daß dieser Gegenstand nicht z. B. ein lebloses Ding, das darum wohl verzehrt wird, sondern ein wirkliches Mädchen sein mußte. Ich würde nachweisen, wie diese Manier ihn notwendig auch zum allegorischen Deuteln verleiten mußte, und als Belege desselben anführen, wie er über das Aufschwellen des Pudels sagt, es sei die sich frei gestaltende Vorstellung des Bösen und damit die sich verwirklichende freie Gestaltung des freien Wissens selber; wie er sagt, Faust fliege deswegen mit Mephistopheles auf dem Mantel fort, weil der Beginn seines neuen Lebenslaufes selbst ein ihm Äußerliches sein müsse; wie das Verschwinden Fausts mit Mephistopheles am Schlusse erklärt wird für die Vorstellung des Schicksals als solchen, insofern dasselbe als der Inhalt seiner Gewißheit sein unversöhntes Bewußtsein ausdrückt und von demselben als seine Macht anerkannt wird usw.

Ich wünsche eifrig, daß der ernste Denker, dessen unbedingtes Zutrauen zu der Kraft des Begriffs und reine Begeisterung für die Wissenschaft und Freiheit im Geiste ich aufrichtig verehre, in diesem Urteile nur seine eigene durch die Zeit aufgehellte Einsicht erkennen, daß ich aus ihm selbst heraus gesprochen haben möge und, wo er hierüber mit seinem Bewußtsein noch nicht ganz im klaren ist, diese freundlich gemeinten Bemerkungen, die ihm vielleicht hiezu behilflich sein können, von ihm nicht verkannt werden möchten.

## Vorlesungen über Goethes Faust. Von F. A. Rauch, Dr. phil. und Privatdozenten an der Universität zu Gießen. Büdingen 1830.

In der Vorrede sagt der Verfasser: „Dem Grundsatze gemäß, daß das zu Beurteilende von einem höheren Standpunkte betrachtet

werden müsse, als der sei, auf welchem es selbst sich darstelle, wurden den einzelnen Abteilungen allgemeine Betrachtungen vorangeschickt, auf welche dann der weitere Inhalt der Tragödie beispielsweise zum leichteren Verständnisse bezogen wurde." Nun, der Mann ist doch ehrlich; wenn andere sich noch den Schein geben, als reden sie von Goethes Faust, während sie nur ihre Philosophie vorzutragen beabsichtigen, so bekennt er offen, daß er Philosophie dozieren, und das Gedicht nur beispielsweise anführen wolle. Er hält auch tüchtig Wort, denn er beginnt mit nichts Geringerem als einem Auszug aus dem ganzen Hegelschen System auf 20 Seiten. So wird er mir denn auch erlauben, daß ich ihn unter die Schriftsteller über Goethes Faust gar nicht zähle; denn wenn ich hier alle Schriften durchgehen müßte, wo Goethes Faust beispielsweise angeführt wird, so hätte ich keine kleine Arbeit. Ich bin ohnedies müde, sehr müde.

## Karl Rosenkranz

hat an mehreren Stellen seiner Schriften der Sage vom Dr. Faust und der Goetheschen Tragödie eine lebhafte Aufmerksamkeit geschenkt. Was er in seiner Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter über die Sage bemerkt, ist um so treffender, als man sonst ganz versäumt hat, den heiteren Humor, der ein wesentliches Element dieser Zauberstückchen ist, zu sehen und zu genießen. In seiner Schrift: „Über Calderons Tragödie vom wundertätigen Magus. Ein Beitrag zum Verständnis der Faustischen Fabel" (1829) stellt er eine geistreiche Vergleichung zwischen Calderons und Goethes Drama an, die Volkssage aber nimmt er zu hoch und findet wie Göschel zu viel in ihr, wenn er sagt: Der Erfinder, wie der Mainzer Faust, der, wie dieser, durch äußere Not auf sich selbst Zurückgewiesene; der wie Paracelsus die Natur mit eigenen Augen Durchspähende und den Zusammenhang des mikrokosmischen und makrokosmischen Lebens in seiner magischen Einheit Herausforschende; der wie Cartesius an der Wahrheit des gemeinen Wissens Verzweifelnde — und noch andere Gestalten des Bewußtseins (wie viele denn am Ende?) seien in dieser einen zusammengeschmolzen. Des Verfassers Schrift: „Über Erklärung und Fort-

setzung des Faust im allgemeinen und insbesondere über christliches Nachspiel zur Tragödie Faust" (Leipzig 1831) kann ich nicht zur Hand bekommen. In seinem Schriftchen: „Zur Geschichte der deutschen Literatur" (1836) gibt er nebst einigen Beiträgen zur Geschichte der Sage und Bemerkungen über andere poetische Bearbeitungen derselben aus neuerer Zeit seine Ideen über den zweiten Teil der Goethischen Tragödie nebst einem Interpretationsversuch ihres Hauptinhalts, wie solche zum Teil schon früher in den Berliner Jahrbüchern standen. Herr Rosenkranz sieht ein, daß dieser zweite Teil vollkommen allegorisch ist, daß es an einer Geschichte, an einer sich abrundenden Handlung, an der dramatischen Wärme fehlt, er gibt zu, daß, dramatisch genommen, die vier ersten Akte ganz wegfallen konnten, wie dies auch von einem so rührigen und lebhaften Geiste, der sein Urteil durch ein umfassendes Studium der Poesie ausgebildet hat, nicht anders zu erwarten war. Wenn er es aber einsieht und zugibt, warum hat er denn vor diesem Ding einen so ungeheuren Respekt, daß er „mit staunendem Blick, mit klopfendem Herzen, mit schüchternster (auch einer der fatalen altgoethischen Superlative) Bangigkeit, von tausend Gefühlen und Ahnungen erregt, vor dem Gedichte steht, um die Absicht des Meisters vorläufig zu deuten?" Und wenn er selbst sagt: die Haupttendenz eines Gedichts müsse sich sogleich aufdringen, und es würde ein schlechtes Machwerk sein, wenn es nicht das erstemal, wo es einem Volke zum Genusse geboten wird, dessen lebendiges Interesse erregte, wenn dies erst aus mikrologischen Entdeckungen, aus seiner Enträtselung versteckter Anspielungen hervorgehe, wenn die Begeisterung aus der Gelehrsamkeit und Scharfsinnigkeit des Dichters entspringen sollte usw., — wie kann er übersehen, daß dies nichts als ein Urteilsspruch der Verwerfung über das ganze Produkt ist? Denn nicht bloß gleichgültige Einzelheiten, sondern ganze auftretende Figuren, die eine große Rolle spielen, wie der Homunkulus, ganze Akte sind unverständlich und nur durch Gelehrsamkeit und grübelnden Scharfsinn zu deuten; die Haupttendenz erhellt zwar aus dem letzten Akte, aber eine Beziehung desselben auf die vier anderen findet gar nicht statt. Übrigens hat das Volk das Urteil bereits ausgesprochen, das Herr Rosenkranz selbst für kompetent erklärt: es hat dieses Mach-

werk auf die Seite gelegt. Ich lasse es auf eine Probe ankommen, ob unter tausend Besitzern der Goethischen Werke je mehr als einer zu finden ist, in dessen Bibliothek auf diesem Bande nicht der Staub fingerdick liegt. Herr Rosenkranz hat auch durch sein: „Geistlich Nachspiel zur Tragödie Faust" (1831) eine Zärtlichkeit gegen die Allegorie zu erkennen gegeben, die offenbar über die Grenze des Erlaubten geht. Faust findet vollkommene Versöhnung seiner theoretischen Zerrissenheit in der Hegelschen Philosophie, und in ihr erscheinen nun die verschiedenen Zeitgegensätze in der Theologie ausgeglichen. Ich weiß wohl, daß Herr Rosenkranz diese versifizierte Prosa nicht für wahre Poesie ausgeben will; allein ich muß eben doch fragen: warum macht er dann solche Sachen? Poesie ist es nicht, das weiß er; es ist aber auch nicht Prosa, weil die poetische Form verhindert, das prosaische Thema in der Deutlichkeit, die seine höchst nüchterne Natur verlangt, zu entwickeln; es ist kein Fuchs und kein Has', nicht warm und nicht kalt, die verschiedenen Elemente, die es zusammenbinden will, absolute Prosa und Poesie, heben einander auf jedem Schritte auf. Oder nicht? Ich führe nur die letzten Worte Fausts an, und es fragt sich dann jeder, was das sei:

Vielleicht ist nicht mehr fern die Zeit,
Wo ganz erlischt der alte Streit.
Brennt nur des wahren Wissens Licht,
Dann auch am Glauben es nicht gebricht,
Und fehlt's am rechten Glauben nicht,
So mangelt auch das Wissen nicht.

Es gibt nur ein Mittel, solche Gegenstände in die Poesie hereinzuziehen, die phantastische Komik, wie sie Tieck in seiner Gewalt hat, wie sie im Zerbino, im Gestiefelten Kater sprudelt. Man könnte mit diesem Mittel ausgerüstet alle möglichen antithetischen Tendenzen der Wissenschaft aufführen, nur immer so närrisch als möglich; man dürfte dann die Allegorie in vollem Maße anwenden, denn, und durch diese Schlußbemerkung ergänze ich alle bisherigen Bemerkungen über Allegorie, die komische Allegorie wird wieder poetisch, indem gerade durch den Widerspruch der Einsicht, daß das Bild nur Zeichen eines Begriffs sei, mit der Nötigung, dieses Bild doch als etwas Wirkliches und Lebendiges zu betrachten

(wie im Fortunat, wenn der Zufall auf der Treppe Räder schlägt usw.), der heiterste humoristische Effekt erreicht wird, ähnlich der Parabase. Dann müßte aber freilich auch die satirische Lauge weit schärfer sein als in diesem Nachspiele; welch ganz anderes Bittersalz könnte man noch den Rationalisten, Supranaturalisten, Gefühlstheologen eingeben, als hier geschehen ist!

## Kritik und Erläuterung des Goetheschen Faust. Nebst einem Anhange zur sittlichen Beurteilung Goethes. Von Ch. H. Weiße. Leipzig, 1837.

Der Verfasser unternimmt es, „jetzt zum ersten Male das zu geben, was als Ziel einer jeden auf wissenschaftlichen Wert Anspruch machenden Besprechung eines Kunstwerks vorschweben muß, was aber gegeben zu haben seines Wissens noch keiner derer, die bisher über das Gedicht das Wort genommen, behauptet hat: eine Kritik des Werks, eine Kritik in dem höheren umfassenderen Wortsinne, zu welchem in der deutschen Literatur dieses Wort seit Lessing und Winckelmann ausgeprägt ist." — Wie wohltuend ist die Erscheinung eines solchen Werks in der Faustliteratur nicht bloß, sondern in der Literatur über Goethe überhaupt! Goethe hat bis jetzt noch keinen Kritiker gefunden, er hat nur enthusiastische Freunde, die ihn für etwas Absolutes nehmen, und unedle Feinde*). Den ersten Anfang zu einer kritischen Betrachtung dieser großen Persönlichkeit hat Gervinus in seinem Schriftchen über den Goethischen Briefwechsel gemacht, den ersten kritischen Versuch an Faust macht gegenwärtige Schrift, die erste, die es wagt, mit Freiheit des Geistes das Gedicht sich gegenständlich zu halten und seine ästhetischen Mängel zwischen seinen unübertrefflichen Vorzügen aufzusuchen. Ich glaube, daß dieser Versuch in wesentlichen Punkten nicht gelungen ist, aber das soll mir die Freude und Achtung nicht schmälern, mit der ich ein Unternehmen begrüße, das um so schwieriger war, als die herrschende unkritische Bewunderung dieser Tragödie unwillkürlich den Einzelnen mit fortreißt und verjährte Gewohnheit ihm die Emanzipation aus dieser blinden Pietät erschwert. Auch hat sich Herr Weiße diesmal

*) Gervinus hatte damals sein größeres Werk noch nicht geschrieben.

einer gelenkigen Darstellung beflissen, nur hie und da verfällt er in die kieselsteinige Sprache, die seine anderen Werke unverdaulich macht, und Referent wünscht von Herzen, daß dieser Fortschritt auch seiner weiteren wissenschaftlichen Tätigkeit zugute kommen möge.

Der Verfasser hat eingesehen, daß der Tragödie die eigentliche dramatische Einheit und Abgeschlossenheit abgeht, daß alles, was der Dichter dem zuerst erschienenen Fragmente später hinzugab, trotz all seiner Kunst und allem Scharfsinn der Ausleger nicht den Erfolg hatte, die Dichtung zu einem organisch vollendeten Kunstwerk zu erheben, daß nicht nur der erste Teil ebenso ungleichartige als ungleichzeitige Bestandteile in sich vereinigt, sondern daß auch nach der Erscheinung des zweiten Teils das Ganze ein Fragment blieb. Kräftig erklärt er sich gegen die spekulative Deutungswut, welche in dem Gedichte einen Inbegriff aller Philosophie finden will, statt den schaffenden Dichtergeist anschauend zu genießen, nach metaphysischen und theologischen Systemen gräbt, während doch jede philosophische Deutung „solange im Unsicheren und Bodenlosen sich bewegt, als nicht eine Kritik des Werks über die Entstehung und die Zusammensetzung des Werks im ganzen, über den dichterischen Wert und Charakter der einzelnen Szenen das richtige Bewußtsein eröffnet hat."

Der Mittelpunkt nun, aus welchem die Kritik des Verfassers operiert, ist die Behauptung, daß das erste Fragment des ersten Teils der Tragödie, das 1790 erschien, mit dem zweiten Gespräche zwischen Faust und Mephistopheles bei den Worten: „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist" usw., begann und mit mancherlei Abweichungen von der späteren Ausgabe das Gedicht bis zu der Szene in der Kirche fortführte, auf derjenigen Weltbetrachtung ruht, welche dem Dichter anfieng aufzugehen, als er im Begriffe stand, von der Sturm- und Drangperiode zu der Periode der Klarheit und Besonnenheit überzugehen. Es war die Libertinage der Genialität, welche in jener Periode chaotisch aufbrausenden Gefühls der Schöpferkraft mit den falschen Gesetzen flacher Verstandespoesie und spießbürgerlicher Moral zugleich die ewig gültigen der Sittlichkeit und der künstlerischen Besonnenheit über den Haufen zu werfen Lust bezeugte, die rohe Naturkraft des Genius als Höchstes in der Poesie und im Leben aufstellte und, was ein Genie tat, für gut er-

klärte, weil ein Genie es getan. Dieser Übermut mußte sich rächen durch augenscheinliche Gefahr der Verwilderung und Entsittlichung, und es kam nun darauf an, ob das geniale Individuum die sittliche Kraft besaß, aus diesem Chaos sich zu sammeln, die rohe Naturkraft zu bändigen und sich durch den Ernst angestrengter Selbstbildung zum Ideale emporzuarbeiten. Lenz gieng zugrunde, Goethe genas; er fand, genährt am Geiste des klassischen Altertums, den Übergang von der Naturpoesie zur Kunstpoesie und von der Leidenschaft zur Selbstbeherrschung. Noch ehe aber diese Wiedergeburt vollendet war, mußte in einem so gesunden Geiste die künftige Klarheit im Keime vorgebildet liegen und dem Bewußtsein sich ankündigen. Er begann einzusehen, daß die sich selbst überlassene Naturkraft ins Böse umschlägt und in diese Verkehrung zwar auch ihre guten Kräfte mit hinüberträgt, aber, indem sie dieselben um einen falschen Mittelpunkt versammelt, zur bösen Genialität wird: eine Umkehrung, worin das Böse nicht als bloßer Mangel und äußerer Anflug auf die leichte Schulter genommen werden darf, sondern auch das ursprünglich Gute in seine Dienste nimmt und so ein verkehrtes Gegenbild der Schönheit erzeugt, das durch seine infernale Natur trotz all seinem Glanze dem Gerichte verfallen ist. Hätte er diesen Standpunkt ganz erreicht gehabt, so hätte sein Faust, wie der Faust der Sage, in ewiger Verdammnis untergehen müssen. Allein dieses Bewußtsein von der finsteren Seite des genialen Treibens dämmerte ihm erst von ferne auf. Er wollte im Faust eine Selbstanklage, ein Gericht über sich niederlegen; er stand aber mit einem Fuße noch innerhalb des Standpunktes der Sturm- und Drangperiode, welche diesen sittlichen Ernst nicht kannte, das Böse, auch wo der geniale Freigeist von dem Bewußtsein desselben überrascht wurde, als Vorübergehendes und bloß Verfehltes in den Wind schlug. Wäre diese Weltansicht noch ganz die seinige gewesen, so hätte Faust trotz dem Verbrechen, das er auf sich ladet, gerettet werden müssen. So aber, da Goethe erst an der Schwelle des Übergangs von der einen zur anderen dieser Weltansichten stand, stellte er in seinem Helden einen Charakter dar, um den das Gute und das Böse sich streitet, ohne daß er weder dem einen, noch dem anderen zufällt, der daher weder gerettet werden, noch auch in ewiger Verdammnis untergehen kann, dessen letztes Schicksal vielmehr problematisch bleibt.

Das erste Fragment ist also „das Produkt einer skeptischen Gemütslage, einer dichterischen Weltansicht, für welche es weder eine Seligkeit, noch eine Verdammnis gibt, die nur ein Naturleben des Geistes kennt und der das Reich der göttlichen Gnade ebenso wie das Reich der strafenden Gerechtigkeit in eine nebelumhüllte Ferne gerückt ist.“ In einem anderen Sinne aber wurde später, als der Geist des Dichters zu höherer Kunstform sich erhob, zunächst der erste Teil überarbeitet und vermehrt, wobei freilich auch ältere Materialien mit aufgenommen wurden, und nachmals der zweite hinzugedichtet.

Nach des Verfassers Ansicht hätte nun die Vollendung des Gedichts dem wahren Geiste nicht nur der Volkssage, sondern auch der reinen Idee des sittlichen Lebens nur dann entsprechen können, wenn die Tragödie zu einer vollkommenen und entschiedenen Darstellung des „bösen Genius“ abgeschlossen worden wäre. Um jedoch eine solche geben zu können, blieb Goethe dem tieferen Einblick in das Element des Gegensatzes, in die Natur des Bösen, Häßlichen und Dämonischen „im ganzen“ zu fremd. „Ja, er entfernte sich von dem Bewußtsein dieses Elements, von der objektiven philosophischen und dichterischen Beschäftigung mit ihm in demselben Verhältnisse, in welchem er mehr und mehr in der klassischen Idealwelt heimisch ward. Der eigentliche Sinn der Sage von Faust lag deshalb dieser Periode ebenso fern als jener früheren. So oft der Dichter, durch einen geheimnisvollen Zug seines Genius dahingeführt, zu dem Werke zurückkehrte, so konnte er dasselbe nie in der Weise umgestalten, wie es hätte von Grund aus umgestaltet werden müssen, um in entsprechend vollständigem Sinne die Darstellung des bösen Genius zu enthalten so, wie einige der edelsten Werke seiner reiferen Periode das Ideal und den Genius des Guten und Schönen verwirklichen.“

Dieser Ansicht muß ich entschieden entgegentreten. Es wird hiedurch 1. der Volkssage ein Sinn untergeschoben, den sie nicht hat und nicht haben kann, und von Goethe die Darstellung einer Idee erwartet, die auch seiner Zeit noch ganz ferne lag; 2. eine Idee des Bösen aufgestellt, welche ebenso unrichtig als unpoetisch ist; 3. ein Widerspruch zwischen der ursprünglichen Absicht des Gedichts und dem Sinne seines Abschlusses behauptet, der weder dem jugendlichen noch dem gereiften Dichter zur Ehre gereicht und die Anerkennung des großen Fortschritts, den Goethes Genius von unklarem Naturwirken

zur hellen Besonnenheit machte, durch die Behauptung wieder aufhebt, daß er auch in der Periode der Besonnenheit das wahre Wesen des Bösen nicht verstanden habe.

Zum Ersten. Das, was Herr Weiße den bösen Genius nennt, ist eine ganz moderne Gestalt des Geistes, ein Begriff, den der Verfasser aus Heine u. a. abstrahiert hat. Es gab zur Zeit, da die Volkssage von Faust sich bildete und abschloß, noch keinen Heine. Auch die Verwirrungen der Sturm- und Drangperiode waren ganz etwas anderes als diese neueste Versetzung romantischer Elemente mit der perfiden Ironie eines Geistes, der die Himmelsunschuld des Engels ebenso bezaubernd als den Absud der Korruption darzustellen vermag, ohne daß ihm jene heilig und dieser verwerflich erscheint. Auch das Mittelalter kannte die verlockende Afterschönheit des Bösen, aber gewiß nicht das, was wir jetzt böse Genialität nennen. Der Faust der Volkssage ist ein Freigeist ganz gewöhnlicher Art und auch in seinem frevelhaften Abfalle von Gott immer noch weit naiver und unschuldiger als der böse Genius, wie ihn der Verfasser namentlich Seite 20 und 21 schildert, und er verschwendet nicht eine Summe edler Geisteskräfte für das Böse. Er verübt mit derbem Humor allerhand lustige Zauberpossen und sucht dabei Spaß, Genuß und Ruhm. Ebensowenig gab es zur Zeit der Sturm- und Drangperiode schon einen Heine, und der Verfasser schildert ihre Verirrungen doch etwas zu grell. Es waren wilde Bursche, aber ganz ehrliche Häute, die von dem, was hier der böse Genius heißt, ebensowenig etwas in sich trugen als etwas wußten.

Aber wäre Faust auch noch zehnmal böser, als er ist, so muß es vor unseren reineren Begriffen immer graß erscheinen, daß er den ewigen Höllenstrafen verfallen soll, weil diese Vorstellung überhaupt ein für allemal als irreligiös und unvernünftig erkannt ist. Daher —

Zum Zweiten. Den Fall auch gesetzt, die Sage enthielte jene geistigere Verkehrtheit einer genialen Natur und Goethe hätte nach ihrem Vorgang diese darstellen wollen, so hätte Faust dennoch als rettbar und gerettet auch nach dem tiefsten Verderben erscheinen müssen. Zunächst hat der Verfasser ganz recht, wenn er der Ansicht der Aufklärung, als sei das Böse bloß eine Privation, bloß ein durch die Sinnlichkeit entstandener, anhängender Mangel, den positiven Begriff des Bösen entgegenhält, wonach es die Natur des Geistes

verdreht und auch die edeln Kräfte in den Dienst der Hölle zieht. Doch bleibt die Frage, ob das Böse positiv oder negativ sei, eine Vexierfrage; denn auch positiv, im ebengenannten Sinne verstanden, bleibt das Böse negativ, ein μὴ ὄν, es ist ein Widerspruch, der als solcher stets mitten im Entstehen soeben seiner Auflösung entgegeneilt; bringen wir die guten Kräfte unseres Wesens auch zum Bösen mit, so hat ja das Böse von selbst seinen Feind in sich aufgenommen, der es sprengt. Daß einzelne Individuen in ihrer Verkehrtheit verknöchern, verändert nichts, sie fühlen in ihrer Unseligkeit hinreichend die nichtige Natur dessen, was sie als Wesen festhalten wollen; Faust aber repräsentiert die Gattung, und in dieser kann und darf das Böse nie anders denn als ein bei all seiner Positivität oder Energie stets im Werden soeben Verschwindendes, stets Heilbares erscheinen. Was meint denn der Verfasser? Wie hätte der Schluß der Tragödie lauten sollen? Sollte der böse Genius vom Teufel geholt werden? Das gerade nicht; der Verfasser nimmt schon die Sage so aufgeklärt, daß er die Hölle, in die sie ihren Faust verstößt, nicht als einen räumlichen Schauplatz sinnlicher Martern vorgestellt wissen will; auch sie habe ihren Sitz im Innern des Geistes, und ihre Qualen seien nicht leiblicher, sondern geistiger Art. Bei einer so aufgeklärten Ansicht hätte die Sage ihrem Helden jedenfalls den so geistigen Auftritt ersparen können, wo ihn der Teufel an Tischen und Wänden zerschlägt, daß das Hirn herumspritzt und da ein Stück vom Kiefer, dort vom Schädel hängen bleibt. Aber diese geistigen Qualen sollen doch ewig sein! Gestehen wir, auch das ist eine Ansicht, die wir dem finsteren Mittelalter nicht beneiden wollen; der Geist kann seinem Wesen nach nie stille stehen; zu fließen, sich zu bewegen ist seine Natur, — und er soll sich in ewige Unseligkeit verbeißen? Oder tue ich dem Verfasser unrecht? Es finden sich aber doch auch sonst Stellen, wo es scheint, als solle dem Dichter sein bekanntes freies Verhalten zum Dogma überhaupt, das er auch auf seinen Faust überträgt, zum Vorwurf gemacht werden. Faust sollte z. B., meint der Verfasser ziemlich in Göschels Geist, da er die Giftschale angesetzt hat, nicht bloß durch eine unbestimmte Rührung, sondern durch wirklichen Glauben vom Selbstmord abgehalten und der Kirche, dem Reich der Gnade, wiedergegeben werden. Auch am Schlusse liest man das theologische Bedenken: „Von den einzelnen

hellen, aus der sittlichen Erfahrung des Dichters oder aus seiner poetischen Genialität stammenden Blicken in die Natur des Guten und des Bösen zu dem eigentlichen Christenglauben an das Paradies und das Himmelreich, zu dem Besitze derjenigen Glaubensansicht, die zu einer künstlerischen Darstellung vom Standpunkte dieses Glaubens aus erforderlich wäre, ist noch ein weiter Schritt." Goethe wußte aber wahrlich gewiß so gut als Herr Weiße den wahren Gehalt und die schöne Form der rührenden Kindervorstellungen von Paradies und Himmelreich zu schätzen; das beweist er eben dadurch, daß er den Menschen auch nach dem tiefsten Falle als rettbar darstellt. Darum mußte er aber an die Form, in welche diese Rettung von der frommen Phantasie eingekleidet wird, keineswegs dogmatisch glauben; wer dies verlangt, der verlangt, er sollte die ganze hohe Geistesfreiheit, durch die seine Dichtungen den Charakter der edelsten Geistigkeit tragen, gegen die naive Finsternis mittelalterlicher Gebundenheit vertauschen. Am Ende ist es doch bei Herrn Weiße nichts anderes als derselbe theologisierende Standpunkt, den wir bereits abweisen mußten, woraus diese Reflexionen hervorgehen.

Zum Dritten. Hatte also der Dichter je eine richtige Einsicht in die Natur des Bösen, so mußte von Anfang an in seinem Plane liegen, Faust zu retten. Zwar allerdings bis zur völligen Klarheit scheint er darüber erst spät mit sich einig geworden zu sein; erst in der zweiten Ausgabe des Fragments 1807 kam der Prolog im Himmel hinzu, worin die Notwendigkeit, daß der Held gerettet werde, deutlich ausgesprochen ist, und zu gleicher Zeit wurde die Szene des eigentlichen Kontraktabschlusses zwischen Faust und Mephistopheles eingefügt, worin die unverwüstlich fortstrebende Natur des Geistes als der innere Grund der Gewißheit eines solchen Endes hervorgestellt ist. Die frühere Unklarheit konnte aber darin niemals ihren Grund haben, daß Goethe auch nur entfernt an eine wirkliche Verdammung seines Helden dachte; nur problematisch konnte ihm Fausts Ende erscheinen, ebenso wie es dem, der noch nicht zum philosophischen Begriffe durchgedrungen ist, problematisch scheinen kann, ob das Menschenleben ein seliges oder unseliges sei. Offenbar jedoch sich selbst widerspricht der Verfasser, wenn er durch eine wirklich treffliche Entwicklung den Fortschritt Goethes von der

unklaren Naturpoesie zum Kunstideal darstellt und doch die zweite Bearbeitung der Tragödie in der Ausgabe 1807 für eine noch größere Abweichung vom wahren Sinne der Sage als den ersten Teil ausgibt. Wenn Faust verloren sein muß, so verrät der Dichter, der dies problematisch läßt, immer noch ein richtigeres Bewußtsein, als der ihn gerettet erscheinen läßt. Der zweite Teil freilich sticht gegen den ersten poetisch so sehr ab als nur irgend ein Werk eines anderen, schwächeren Dichters, was der Verfasser richtig hervorhebt; allein er meint, der ganze Standpunkt sei verändert, und das bestreite ich; Goethe hat vielmehr der Idee nach ganz die ursprüngliche Intention festgehalten, aber die dichterische Kraft reichte zur Durchführung nicht mehr aus. Diesen poetischen Mangel übersieht der Verfasser nicht; er hätte ihn immerhin strenger beurteilen dürfen, als er tut. Er erklärt die Allegorie, wie sie hier vorherrscht, für ein Produkt nicht des Verstandes, sondern der Phantasie. Ich kenne eine Allegorie solcher Art nicht, ausgenommen etwa die komische, wovon ich bei Rosenkranz sprach; wodurch soll sich die Allegorie vom echten Phantasiebilde unterscheiden, wenn nicht dadurch, daß bei ihr der Impuls zum Suchen des Bildes vom Verstande ausgeht*)?

Soviel über den ersten Abschnitt: Von der Dichtung überhaupt, von dem Verhältnisse beider Teile zueinander und zur Sage. Der zweite handelt von der Komposition und Szenenfolge des ersten Teils und sucht von den Anlagerungen späterer Kunstpoesie den ursprünglichen Kern von Naturpoesie zu unterscheiden; wo wir uns freilich nicht tief ins einzelne einlassen, sondern den Verfasser nur mit wenigen Bemerkungen begleiten können.

Unbestritten lassen wir ihm seine Reflexionen über die Zueignung und das Vorspiel im Theater, die sogleich für seine unbefangene,

*) Wende mir niemand Dante ein! Der größte Teil seiner Bilder ist nicht allegorisch, sondern mythisch. Aber auch wo er allegorisch ist, verbessert er im Fortgang den allegorischen Anfang dadurch, daß er das Bild anschaulicher macht, als es der allegorischen Bedeutung wegen nötig wäre, so daß diese Gestalten, die nicht sind, sondern nur bedeuten, den Schein der Lebendigkeit erhalten, der aber ebendarum ein wunderbar geheimnisvoller ist. Dies ist nur möglich bei einem Manne des Mittelalters, der am Ende auch an die allegorischen Erdichtungen der eigenen Reflexion glaubt, so daß sie ungewiß zwischen dem Mythischen und Allegorischen schwanken.

klare Betrachtung das beste Vorurteil erwecken. Den Prolog im Himmel nun erklärt der Verfasser deswegen für später und nicht im Geiste des ersten Fragments gedichtet, weil er ein metaphysisches Problem unverhüllt an der Stirne trage und seine Personen nicht wirklich poetische Charaktere, sondern „Masken" seien, die ihre abstrakte, allegorische Natur nicht verleugnen, weil er offenbar aus einer Stimmung hervorgegangen sei, wo dem Dichter sein eigenes Werk bereits zum Objekte geworden, über das er, wie über ein Naturprodukt, nachsann, für das er, wie für eine Sage alter Zeit, eine Deutung suchte. Es ist auch wirklich ein späterer Zusatz, aber betrachtet man die poetische Frische, wodurch die nicht allegorischen, sondern mythischen Personen dieses Prologs wahrhaft in Fleisch und Blut gewandelt sind, die jugendlich kernige Sprache, so überzeugt man sich, daß dieser Prolog, wenn auch erst später gedichtet, doch nicht einer schon ganz veränderten Anschauung und Stimmung angehöre. Zugleich muß ich aber hier auf einen schon mehrfach berührten Punkt zurückkommen und denselben als Beweis aufführen, daß dieser Prolog, wenn auch später gedichtet, einen Punkt enthält, welcher Unklarheit in das Ganze bringt. Es sind die Worte des Herrn: solang er auf der Erde lebt, solange sei dir's nicht verboten; es irrt der Mensch, solang er strebt. Dies ist eine schiefe, in der Grundidee verfehlte Stelle. Soll die Wette zwischen dem Herrn und Mephistopheles eine reine sein, so müssen ihre beiderseitigen Einwirkungen auf Faust gleichzeitig sein und dürfen nicht in die geschiedenen Zeiten und Räume des Diesseits und Jenseits auseinanderfallen. Soll Faust jenseits in die Klarheit geführt werden, so muß er doch, was ich schon öfters hervorhob, auch dort noch streben; Streben setzt Schranke voraus, Schranke ist Irrtum und Sünde, und diese sind Wirkungen des Mephistopheles; der Kampf wäre also mit dem Erdenleben nicht aus, und wer gewinnt, der gewinnt entweder in der Gegenwart sichtbarer Wirklichkeit oder niemals. Diese schiefe Stelle korrigiert sich aber im Verlaufe der Dichtung durch die Worte Fausts: das Drüben kann mich wenig kümmern usw., welche der Verfasser, wie Göschel, fälschlich als den Ausdruck einer tadelnswert skeptischen Weltansicht betrachtet, da sie vielmehr der Ausdruck einer sehr klaren und vernünftigen sind; ebenso durch die Worte: wie ich beharre, bin ich Knecht, ob dein, was

frag' ich, oder wessen, — die weit rationeller sind als die Vorstellungsform im Prolog. Freilich folgt aus diesen letzteren Stellen sogleich, was wir schon öfters geltend machten, daß die Tragödie, sie mochte fortgeführt werden so weit sie wollte, immer Fragment bleiben mußte; denn in dem kontinuierlichen Flusse der Geschichte beweisen zwar stets wiederholte Lichtblicke die himmlische Natur des Geistes, aber niemals so, daß seine irdische ganz und absolut verschlungen wird. Nachdem das Gedicht sein gotisches Fundament durch solche rationelle Gedanken in ganz modernem Style überbaut hat, kann es nicht mehr in eine gotische Spitze endigen, und Goethe wußte das recht wohl, als er an Schiller schrieb, das Gedicht werde immer ein Fragment bleiben. Dies vergaß aber das geschwätzige Alter des Dichters, und er gab dem unterderhand ganz modern gewordenen Gebäude einen Schluß in der Bauart des Spitzbogens, der an jene schiefe und hinkende Stelle des Prologs sich wieder anschließt. Dies könnte freilich Herr Weiße für sich benutzen, da der Prolog und die Schlußszene des zweiten Teils auf diese Weise e i n e r Konzeption anheimzufallen scheinen; allein dagegen spricht wieder der totale Gegensatz der poetischen Kraft im Prolog und der Altersschwäche im Schlusse. Vielmehr offenbar: der Prolog ist zwar später als die ältesten Szenen, enthält aber trotzdem eine Stelle, welche noch von jugendlich unklarer und grobsinnlicher Auffassung zeugt; die Hauptszenen des Gedichts stehen trotz ihrem größtenteils früheren Ursprung über dieser Unklarheit, der Greis sinkt in dieselbe zurück.

Unmöglich können wir nun unserem Kritiker in seinen Versuchen, die einzelnen Szenen der dramatischen Handlung nach der verschiedenen Zeit ihrer Entstehung, der Verschiedenheit ihres dichterischen Charakters zu zerlegen, Lücken und Verzahnung nachzuweisen, Schritt für Schritt folgen. Wir berühren nur die Hauptpunkte.

Wenn der Verfasser zunächst von den Expositionsszenen behauptet, daß Fausts erster Monolog, seine Unterredung mit dem Erdgeist und mit Wagner zum ursprünglichen Kerne gehören, obwohl sie im ersten Fragmente noch nicht gedruckt wurden, der weitere Monolog Fausts aber, der Selbstmordversuch usw. eine später angelagerte Schichte darstellen, die einer veränderten Stimmung und Dichtungssphäre angehöre, so lasse ich die Richtigkeit des angegebenen Grundes, daß Faust hier als Mann, dort als Jüngling spreche, dahingestellt,

bemerke sein Verdienst, zuerst deutlich darauf aufmerksam gemacht zu haben, daß nach mehreren halbverwischten Spuren, den Mephistopheles vom Erdgeist ausgehen zu lassen die ursprüngliche Absicht des Dichters war, erkläre mich aber entschieden gegen seine Behauptung, daß der Selbstmordversuch nicht gehörig motiviert, die schwungvolle Rede, die ihn begleitet, unnatürlich und daher diese ganze Partie nur symbolisch (allegorisch) zu deuten sei. Es ist nicht wahr, daß „keinem Sterblichen ein solches Vorhaben ferner liegt als einem so im rüstigsten geistigen Streben, im feurigsten Drange nach Lebensgenuß Begriffenen." Im Gegenteil, niemand liegt ein solcher Entschluß näher als dem Jünglinge, der an solchen metaphysischen Leiden Werthers krankt und in dessen Adern das Feuer ungeduldiger Jugend rollt, und ich könnte den Verfasser an das Grab mehr als eines Jünglings führen, den dieser Zustand, ohne alle äußere Triebfeder, gegen sein eigenes Leben bewaffnete. Faust will aber nicht bloß sterben, er will auf neuer Bahn den Äther durchdringen, er will die Wahrheit durch einen Salto mortale erstürmen, der Selbstmordversuch hat ganz dieselbe Absicht wie die Magie, die Spannung der Subjektivität gegen das Objekt aufzuheben, nur mit dem Unterschiede, daß die Magie das Objekt nötigen will, aus seiner Fremdheit herauszutreten, der Selbstmord das andere Glied, das subjektive, in sein Gegenglied aufzulösen eilt. Mag nun immerhin in der Wirklichkeit bei einem solchen Schritte die Todesangst zu stark sein, als daß, wenn sie auch vom Willen überwunden wird, eine so ekstatische Stimmung wie bei Faust im Momente der Tat möglich wäre: dem Dichter ist es erlaubt, das Erhabene in derselben hervorzukehren und jede Art von Ausdruck der Depression zu tilgen; kann der Selbstmörder trotz dieser seine Tat vollenden, so kann der Dichter um so gewisser sie ihm ersparen. Mochte aber Herr Weiße die Stelle auch mit triftigerem Grunde für unnatürlich erklären und dem Dichter wirklich einen Fehler aufweisen, wie konnte er, der sich so entschieden gegen spekulative Deutungswut erklärt, auf den ganz fatalen Ausweg geraten, diesen Selbstmordversuch allegorisch zu deuten? Der Abfall zum Bösen, die Empörung gegen Gott, sagt er, ist ein sittlicher Selbstmord, eine geistige Selbstzerstörung, die leibliche Selbstvernichtung bot sich fast ungesucht für die geistige dar. In dem Gifte, heißt es weiter, dem Auszug aller tödlich feinen

Kräfte, sei die geistig sublimierte Natur des Bösen versinnbildlicht; der geistige Tod, nicht der irdische, sei jene dunkle Höhle, in der sich Phantasie zu einer Qual verdammt, jener Durchgang, um dessen engen Mund die Hölle flammt. Das ist um kein Haar besser, als wenn Leutbecher das Geschmeidekästchen auf die ersten jugendlichen Dichtungen Goethes deutet, um kein Haar besser als die barockste Interpretation des verzwicktesten Talmudisten. Wie Göschel, so wagt es auch der Verfasser, sich darauf zu berufen, daß der Dichter, vom genialen Instinkte getrieben, mehr sage, als er selbst wisse. Dies bezweifelt niemand, aber das dem Dichter unbewußte Mehr kann niemals eine Idee sein, die zu dem wirklich Dargestellten nur im Verhältnis einer Ähnlichkeit, einer Vergleichbarkeit steht; vielmehr, wo der Dichter Ideen auf die letztere Weise einkleidet, da weiß er eben ganz klar und nüchtern die Idee, klarer als der Leser und Interpret. Der Faust, der lebendig vor uns steht, kann nichts vornehmen, was er nicht als wirkliche Person ebenso, wie es dem Auge sich darbeut, selbst will, sondern wo der Leser oder Zuschauer sogleich weiß: er tut nur so, es ist nicht so ernstlich gemeint, es ist bloß ein Sinnbild. Der Verfasser gibt Seite 92 selbst zu, daß nach des Dichters Intention Faust den wirklichen Entschluß des Selbstmords gefaßt habe; nun ja, so darf er ihm auch keinen Sinn unterlegen, der die ganze Szene aus dem Zusammenhang poetisch wirklicher Handlungen in die luftige Höhe der Allegorie hinaufzaust. Wenn ich sage: der und der ließ sich einen Ofen setzen, so darf der Interpret nicht herkommen und sagen: es ist hier nicht von einem eigentlichen, ordentlichen Ofen die Rede, es ist nur eine feine Anspielung, welche besagen will, jene Person habe gefühlt, daß es ihr an wahrer Wärme des Gemütes fehle. Fühlte denn der Verfasser die ganze ungeheure Abgeschmacktheit eines solchen Verfahrens nicht! Er ist auch sonst ins allegorische Interpretieren hineingeraten. Fausts Magie erklärt er für die „begeisterte, vom schöpferischen Genius der Kunst, der Schönheit beseelte Welt- und Naturanschauung.“ Siehe dagegen meine Bemerkung zu Falk und Leutbecher. Der verjüngende Trank der Hexe, der Spiegel, worin Faust Helena sieht, sind ihm eine allegorische Wiederholung der zur Begierde aufreizenden lüsternen Reden in Auerbachs Keller, ein Sinnbild „der leidenschaftlichen Stimmung, zu der den Dichter der Wust der Leerheit und Abgeschmacktheit der

äußern Umgebung und des Lebens und Treibens, namentlich auch unter den Poeten und ästhetischen Theoretikern jener Zeit im Gefühle seiner Kraft aufreizte." Vergleiche Leutbecher oben, dazu Goethe bei Falk: „Dreißig Jahre haben sie sich nun fast mit den Besenstielen des Blocksbergs und den Katzengesprächen in der Hexenküche herumgeplagt, und es hat mit dem Allegorisieren und Interpretieren dieses dramatisch-humoristischen Unsinns nie so recht fortgewollt. Wahrlich, man sollte sich in seiner Jugend öfters den Spaß machen und ihnen solche Brocken wie den Brocken hinwerfen."

Zu dem Weiteren bemerke ich, daß ich die erste Hälfte der Szene des Spaziergangs vor dem Tore nicht für eine an sich zwar schöne, aber mit der ganzen Handlung durch keinen tieferliegenden Bezug verbundene Szene halten kann, wie der Verfasser. Ganz richtig sagt Falk, der Dichter zeige uns hier das Geheimnis, wie die Masse es eigentlich anfange, um die höheren Forderungen, mit denen Faust sich herumquält, los zu werden. Welchen großen Kontrast gewinnt hier Goethe durch die Gegenüberstellung des Faust und des Volkes! Mitten unter den glücklich Blinden wandelt der Unselige, dem ein Gott die Binde vom Auge genommen hat, daß er hinter den bunten Vorhang schaut, mitten unter den Fröhlichen der Prometheus, dem ein Geier am Herzen nagt, und dessen Ausruf: hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein, den schmerzvollsten Blick in die ganze Tiefe seiner geistigen Einsamkeit eröffnet. Auch begreife ich nicht, wie der Verfasser die herrliche Schilderung von Fausts Seelenzustand nach der Szene beim Gesang unter der Linde für vag und matt erklären kann, und das Erscheinen des Pudels scheint mir doch etwas besser motiviert als ihm, da Fausts heftiger Wunsch, fliegen zu können, dem Verführer einen Anknüpfungspunkt darbietet.

Dagegen stimme ich vollkommen überein, wenn er das erste Gespräch Fausts mit Mephistopheles als einen späteren, mehr vom Standpunkte der Reflexion als in poetischer Stimmung gedichteten Bestandteil, wenn er namentlich die Rede, worin Mephistopheles sich selbst zu definieren bemüht ist, für eine spätere philosophische Ausdeutung der schon früher erfundenen Gestalt erklärt und dem Dichter vorwirft, daß die ethische Natur des Bösen, wie sie in Mephistopheles verkörpert ist, hier unpoetisch in physische und metaphysische Weite verflüchtigt werde. Ich setze hinzu, daß an Goethe,

der doch sonst so gut wußte, daß ihm das Theoretisieren übel anstehe, dieser metaphysische Versuch durch mehrere Schiefheiten sich gerächt hat, wie die, daß Mephistopheles sein negatives Wesen als einen Wunsch ausdrückt, daß alles zugrunde gehe; er muß vielmehr wünschen, daß die Körper blühen und gedeihen; ferner die, daß Mephistopheles mit einer Emphase, die offenbar ohne Sinn ist, sich als Teil des Teils definiert, da, wenn das Böse einmal in ihm personifiziert wurde, er auch das g a n z e Böse ist. In dieser ganzen Szene hat das Gespräch auch keinen Fortgang und ist das Spätere mit dem Älteren nicht in rechten Fluß gekommen.

Am weitesten aber sehe ich mich vom Verfasser entfernt, wenn er die Szene des Vertragsabschlusses zwischen Faust und Mephistopheles für kein organisches Motiv der ganzen Handlung erklärt. Wo sind denn die Gründe? Ich habe sie nirgends finden können. Im ersten Fragment kam die Szene des Abschlusses selbst noch nicht, war aber im ganzen weiteren Gespräche als vorhergegangen vorausgesetzt, und wenn noch nicht ausgearbeitet, gewiß angelegt. Herr Weiße sagt, Fausts Fluch auf die Freuden der Erde und Vertrag mit Mephistopheles sei nur ein halb unwillkürlicher Erguß seiner Stimmung, eine in der Leidenschaft ausgestoßene Beteuerung. Immerhin leidenschaftlich, aber darum nicht unklar. Faust weiß, was er will, er weiß, was er gewinnt und nicht gewinnt, und dieses Wagnis des Selbstbewußtseins ohne alle positiven Zwecke ist gerade das Erhabene, dieser Mannestrotz der auf sich stehenden abstrakten Freiheit. Warum soll es denn mit dem Bunde nicht Ernst sein? Weil nachher der Vertrag gar nicht als juristisch bindend behandelt wird, sondern Mephistopheles den Faust fortwährend erst für sich zu gewinnen sucht? Dies ist auch in der Volkssage so und ganz natürlich: der Buchstabe des Vertrags korrigiert sich im Verlaufe, die mythische Natur desselben kommt zum Vorschein, und Faust bleibt rettbar bis zu seinem letzten Augenblicke, weil der Geist nicht zu binden ist und man ihm noch weniger als dem Behemoth einen Ring durch die Nase ziehen kann. Es handelt sich hier um nichts Geringeres als um den Lebenspunkt der Tragödie, und es sei mir erlaubt, hier am Schlusse gegenwärtiger Musterung das Wesentliche noch einmal hervorzuheben.

Faust mit Mephistopheles zusammengenommen ist der Mensch.

Sein ideelles Selbst will über alle Schranken hinaus, sein reelles (Sinnlichkeit und Verstand, in Mephistopheles kulminierend zum absoluten Egoismus) mahnt ihn an die Schranke. Der Kampf dieser beiden Elemente stellt sich schon in seinem Streben nach Erkenntnis der Wahrheit so dar, daß der ideale Trieb ohne Vermittlung des verständigen Elements das Absolute erkennen will. Faust ist aber auch der praktische, der genießende und handelnde Mensch, er wirft sich ins Leben, er will an allem, was die Menschheit peinigt und beseligt, teilnehmen, nie aber sich auf ein Faulbett legen und im Genusse stagnieren: das ist wieder das ideale Streben, die Freiheit; Stillestehen in Sinnengenuß und bloß verständiger Weltansicht wäre Verlust dieser Freiheit unter die Schranke. Soweit wäre die Schranke das Verwerfliche. Aber so wie in Fausts theoretischem Streben die Verachtung der Schranke (der Methode und des verständigen Moments überhaupt) bereits das Unrechte war, ebensowenig ist die Freiheit eine wahre und positive ohne die Schranke. Das Streben, sich zur Menschheit zu erweitern ohne Stillstand, durchs Leben zu rasen ohne Aufenthalt, stürzt den Faust in Verbrechen, und dagegen erscheint jetzt die bescheidene Beschränkung als das Gute: der Mensch soll allerdings sich einlassen, soll sich eine Hütte bauen und die Sorge für Haus, Hof, Kind auf sich nehmen, aber so, daß er jeden Augenblick auch ohne sie auszuhalten die Kraft behält. Dies ist ein Hauptpunkt in unserer Tragödie (ohne den namentlich der zweite Teil gar nicht verstanden werden kann): daß die Glieder des in Faust sich bekämpfenden Gegensatzes ihre Stellen wechseln. Das eine Mal erscheint Fausts Überschwenglichkeit als das Gute und die Beschränkung als das Geistlose und Unrechte, dann umgekehrt die Beschränkung (der realistische Verstand, die Kräfte der Sinnlichkeit) als das Heilsame. Was folgt aus dieser Umkehrung, worin bald Faust gegen Mephistopheles recht hat, bald dieser jenem die Wahrheit sagt? daß das Wahre nur ist ein Drittes: Streben ins Unendliche und zugleich Beschränkung; Eingehen in die Vermittlung und die Wirklichkeit, denkend, genießend, leidend, handelnd, aber dabei in jedem Momente die unendliche Freiheit sich vorbehalten: Einheit des Idealismus (Faust) und Realismus (Mephistopheles).

Diese Idee nun, daß im Menschen die absolute Freiheit und die Schranke sich bekämpfen, mit ungewissem Ausgange zunächst, aber, weil die Freiheit unverwüstlich ist, mit der Aussicht auf endliche Versöhnung; mit einem Worte: die Idee der Negativität des Geistes, der sich der Beschränkung durch sein Anderes, durch das Einzelne, Sinnliche, der ersten Negation (Mephistopheles) nicht entziehen kann und darf, aber diese Beschränkung durch seine unendliche Natur wieder aufhebt und so die erste Negation durch die zweite zur Bejahung zurückführt (Faust und auf seiner Seite der Herr): diese Idee ist im Vertrage mit Mephistopheles und in dem daraus Folgenden ausgesprochen. Die Kopula jener zwei Geister, die der Mensch ist, heißt in der mythischen Sprache des Dichters: Vertrag des Faust mit Mephistopheles. Fällt dieser Hauptbestandteil als unorganisch aus dem Drama heraus, so ist diesem die Seele herausgeschnitten, und unbegreiflich ist mir, wie der Verfasser die so schlagenden Stellen, wie: werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, und andere in diesem Gespräche so ganz übersehen, unbegreiflich, wie er die stetige Rückbeziehung des Folgenden auf diesen Mittelpunkt so außer Augen lassen konnte, daß er geradezu sagt, es finde sich in allen übrigen Szenen des ersten Fragments keine Rücksichtnahme weder auf die Worte, noch auf den Sinn dieser Bundesverschreibung, da doch schon in diesem die gemütliche Wendung, die Fausts Liebe zu Gretchen gegen das Interesse des Mephistopheles nimmt, seine Sammlung zu ideeller Betrachtung in Wald und Höhle unverkennbar solche Momente sind, wo Faust hält, was er bei jener Bundesverschreibung erklärt hat, daß er nämlich seine geistige Freiheit sich stets vorbehalten wolle. Diese Punkte fließen mit strenger Konsequenz aus dem Sinne des Vertrags, und — gerade diese hält der Verfasser (Seite 116, 117) für einen Widerspruch mit dem Vertrage. Fausts Zurückziehung zu höherer Kontemplation, dann seine Rückkehr zu Gretchen sollen es sein, die ihn „früher, als es in der Dichtung wirklich geschieht, den Worten des Vertrags gemäß, der Macht des Mephistopheles überliefern", da doch umgekehrt gerade den Worten des Vertrags gemäß er dadurch bewährt, daß die Tage, wo wir was Guts in Ruhe schmausen

mögen, nicht gekommen sind. Die Treue gegen Gretchen ist allerdings doppeldeutig; sofern sie Faust an engbürgerliche Verhältnisse knüpfen und dadurch seinen Geist von seinen höheren Aufgaben abziehen müßte, ist vielmehr die Untreue ein Akt der Emanzipation von Mephistopheles; sofern sie aber ein aus tieferer Anschließung des Gemüts entstandenes längeres Verweilen in diesem Verhältnisse ist, dient sie zum Beweise, daß Faust, der Geist überhaupt, gar kein Verhältnis, selbst wenn er will, bloß sinnlich nehmen kann, sondern als geborner Idealist es unwillkürlich vergeistigt. Der Auftritt in Wald und Höhle aber ist einfach und unzweideutig ein Befreiungsakt von Mephistopheles. Im zweiten Teile nun hat allerdings der Dichter in der Verlegenheit um einen Schluß sich selbst falsch kommentiert, wenn Faust in dem Momente tot niedersinkt, wo er einen edlen sittlichen Zustand für immer festzuhalten wünscht. Nur wenn er einen beschränkt geistlosen Zustand, einen Sinnengenuß bleibend zu machen wünscht, kann er nach dem Sinne des Vertrags dem Mephistopheles verfallen. Ich komme auf diesen mehrfach berührten Punkt hier zurück, um noch folgende Bemerkung anzuknüpfen. Es ließe sich allerdings ein Standpunkt finden, jene Wendung, wonach Faust im Momente der Befriedigung durch eine edle Tätigkeit dem Mephistopheles verfällt, zu rechtfertigen. In einem gewissen Sinne nämlich, könnte man sagen, muß ja Mephistopheles sowohl als der Herr die Wette gewinnen. Auch die edelste Beschränkung ist eine Beschränkung; Mephistopheles repräsentiert die Schranke überhaupt, also verfällt ihm Faust, wenn er sich beschränkt. Aber diese Beschränkung ist eine freie, worin das höhere Selbst nicht untergeht, sondern sich erhält; der Geist greift, indem er sich selbst diese Beschränkung gibt, zugleich über sie hinüber: daher gewinnt der Herr die Wette. In der Sprache des Begriffs drücken wir dies so aus: scheinbar gewinnt Mephistopheles, wahrhaft der Herr; die sinnliche Sprache der Poesie übersetzt dies in zwei Akte, die in der Zeit aufeinander folgen, und stellt das dem Werte nach untergeordnete Recht des Mephistopheles als ein der Zeit nach erstes Gewinnen, und das dem Werte nach volle und ganze Recht auf der göttlichen Seite als einen ebenfalls in der Zeit nachfolgenden zweiten Akt dar, wodurch das einseitig halbe Recht des Mephistopheles aufgehoben wird (im Sinne von tollere, dem tieferen

Begriffe nach auch in dem von conservare). Wenn nur dieser zweite Akt nicht in ein mystisches Jenseits hinausgerückt wäre! Wenn nur die gerettete Freiheit sich rein menschlich zugleich und eben dadurch göttlich darstellte! Dann würde einleuchten, daß dieses Nacheinander eigentlich ein Zugleich, daß das Gewinnen des Mephistopheles nicht ein der Zeit nach früheres, sondern dem Begriffe nach untergeordnetes ist. Hier kommen wir aber wieder auf den Punkt zurück, wo es einleuchtet, daß diese Idee sich eigentlich der poetischen Darstellung entzieht, denn sie kann nicht als ein Akt in der Zeit erscheinen, ohne zu sehr vergröbert zu werden, daß also die Tragödie immer Fragment bleiben mußte. Kant würde sagen: Faust siegt als Noumen, verliert als Phänomen; diese zwei Seiten dürfen aber nicht als ein Nacheinander in der Zeit auseinandergezogen werden*).

Fausts letzte Stufe ist: die zu Verstand gekommene Vernunft, der zu Vernunft gekommene Verstand, beschränkte Freiheit und freie Beschränkung, versinnlichter Geist und vergeistigte Sinnlichkeit: steht Faust auf dieser Stufe, so ist er selig, er braucht keine Maria, keinen Pater Seraphicus und andere Geheime Hofräte vom himmlischen Hofstaat.

Der Raum verbietet mir, die einzelnen trefflichen Bemerkungen des Verfassers über die weitere Szenenreihe auszuheben; besonders lesenswert ist, was er über Gretchens Charakter, über die Bedeutung des weiblichen Ideals in der Poesie überhaupt und besonders der Goethischen und den Fortschritt, den die letztere auch in dieser Beziehung vom Naiven zum Kunstideal machte, vorbringt. Mit Recht

*) Fortsetzen mag man den Faust, so weit man will; man kann ihn durch jedes bedeutende menschliche Verhältnis sich, wie Goethe sagt, hindurchwürgen lassen. Doch hat auch dies seine eigenen Schwierigkeiten. Faust repräsentiert die kämpfende Menschheit nicht so sehr in ihrem Handeln nach außen als in ihrem inneren Zerwürfnisse; unter den verschiedenen Situationen, durch die er noch geführt werden könnte, fallen also rein praktische, wie die des Feldherrn und Herrschers, schon weg — für diese gibt es andere Helden genug ohne den Faust; die ideelleren aber sind klein an der Zahl. G. Pfizer hat die geistreichste Fortsetzung geliefert, da er Faust als Künstler in neue Versuchungen geraten läßt.

Frühere Bemerkung. Vgl. das Vorwort.

bezeichnet er jene edlen weiblichen Gestalten in Goethes Poesie als die Probe, worin der Dichter den höchsten sittlichen Adel bewährt. An diesen himmlischen Gestalten, einem Gretchen, einer Iphigenie, Leonore von Este muß alles Schmähen auf Goethes sittlichen Charakter als Verworfenheit niedersinken. Dagegen weiß ich nicht, was den Verfasser veranlaßte, die Äußerungen des Mephistopheles über Metaphysik gegen den Schüler mit chronologischem Zwang auf Kant zu deuten. Wenn Mephistopheles sagt:

Da seht, daß ihr tiefsinnig faßt,
Was in des Menschen Hirn nicht paßt:
Für was drein geht und nicht drein geht,
Ein prächtig Wort zu Diensten steht —

so scheint dies Herr Weiße auf die Kantische Unterscheidung des unerkennbaren Dings an sich und seiner erkennbaren Erscheinung zu beziehen. Mephistopheles will aber vielmehr sagen: für alles, was ihr versteht oder nicht, wird euch die Metaphysik ein prächtiges Wort zu Diensten stellen, und er meint demnach offenbar eine Metaphysik, die sich das Erkennen nicht zu schwer, sondern zu leicht machte, er meint den Formalismus und Dogmatismus der Wolfischen Philosophie, und dies ist auch chronologisch ganz passend, da Goethes Jugend noch in die Zeiten des Wolfianismus fiel. — Ich würde solche Kleinigkeiten nicht berühren, aber sie sind mir in diesem Buche, das mich anfangs zur Erwartung eines ganz unbefangenen Verfahrens stimmte, besonders verdrießlich. — Das Episodische der Walpurgisnacht rechtfertigt der Verfasser so gut es gehen will; was die letzten Szenen des ersten Teils betrifft, so findet er die Spuren einer späteren Entstehung insbesondere in dem prosaischen Style der zwei ersten und dem metrischen der Kerkerszene; er sieht hier den Ton jener Periode, welche Egmont, Iphigenien, Tasso ihre gegenwärtige Gestalt gab.

Was nun den zweiten Teil betrifft, so kann man mit dem Verfasser vollständig darin übereinstimmen, daß man denselben lieber als ein Gedicht für sich, denn als eine Fortsetzung des ersten betrachten soll. Nur möchte ich diese Ansicht anders begründen als der Verfasser, da er das Schlußresultat nicht für die Lösung des im ersten Teile ursprünglich gestellten Problems, sondern für die Ant-

wort auf eine ganz neue Stellung des Problems gehalten wissen will. Die Grundidee ist offenbar im zweiten Teile ganz dieselbe geblieben wie im ersten. Faust hält sein Wort, daß sein Geist sich niemals aufs Faulbett legen werde, und ist gerettet. Aber alles poetische Fleisch fehlt.

Im dritten Abschnitt versucht der Verfasser eine Deutung der Allegorien dieses zweiten Teils, und hier nehmen wir Abschied von ihm. Nur um die obige Bemerkung weiter zu stützen, daß er öfters in die allegorisierende Interpretation gerät, führe ich Fälle an, wo er auch hier ohne Not in dieser Manier zu Werke geht. Zum Beispiel deutet er den Umstand, daß Fausts Rückkehr vom kaiserlichen Hofe in sein Haus und Studierzimmer durch nichts motiviert ist, so: „diese Unterlassung weist uns darauf hin, daß wir den Grund dieser Rückkehr überhaupt nicht in dem äußeren, sondern in dem inneren Zusammenhange der Handlung zu suchen haben.“ In der Versäumnis des Lynceus, der, vom Glanze Helenas geblendet, sie zu melden unterläßt, in dem Geständnisse Fausts, sie nicht würdig bewillkommnet zu haben, soll das Bewußtsein der sinkenden poetischen Kraft des Dichters, der sich der Aufgabe nicht gewachsen fühlte, enthalten sein. Dann (Seite 201): „Den Schuldigen sollte der Richterspruch des Todes treffen; — d. h. es hätte der Schwäche dieser vom Strahl der antiken Schönheit überwältigten Romantik gebührt, jener gegenüber gänzlich unterdrückt zu werden.“ Ich will zum Andenken dem Herrn Verfasser ein Pröbchen Deutung nach derselben Logik zum besten geben. Man hat sich nun schon lange verkreuzigt, zu erraten, wer denn der Homunkulus sei. Wer der ist? Das mechanisch ohne Potenz gemachte Menschlein? Das ist der zweite Teil Faust von Goethe.

(Zuerst erschienen in den Hallischen Jahrbüchern für deutsche Wissenschaft und Kunst, Jahrgang 1839, Nr. 9 ff., dann in den Kritischen Gängen des Verfassers, Tübingen, Fr. Fues 1844, II, 49 ff.)

# Zum zweiten Teile von Goethes Faust.

Es sei doch einmal gewagt, das Bild eines zweiten Teils der Tragödie Faust, wie ich es schon lang in mir umtrage und in den Vorlesungen öfters entwickelt habe, in die Öffentlichkeit hinauszugeben. Gewagt: denn ich weiß zum voraus, was man mir entgegenhalten wird. Was soll das sein? wird es heißen: du gibst uns hier einen Entwurf für eine dramatische Dichtung, der offenbar gewiß nicht ausgeführt werden soll, ein Wollen und Nichtkönnen, ein Ding, das ist und nicht ist, ein Unding. Ja freilich, so antworte ich, soll dieser luftige Bauriß niemals ausgeführt werden, nicht von mir, der ich gar kein Poet zu sein mich vermesse, nicht von irgendeinem andern, denn wer kann neben den ersten Teil von Goethes Faust zu treten sich erdreisten? Wer, um aus dem Ganzen nur das e i n e herauszuheben, führt den Mephistopheles in neuen Situationen auf und getraut sich, die andeutende Skizze auszuzeichnen und auszumalen, damit sein armer Versuch neben Goethes Bild als eine Null, ein Nichts dastehe? Ich werde mitunter mich ausdrücken, als dächte ich nicht nur an eine Ausführung, sondern sogar an eine Aufführung; dies ist natürlich bloße Redeweise, die cum grano salis verstanden sein will. Also wirklich ein bloßer Entwurf und doch, so behaupte ich, kein Unding. Es soll eine positive Kritik des zweiten Teils Faust von Goethe sein und nichts weiter. Goethe hat im ersten Teile das Fragment eines wunderbaren, unnachahmlichen Baues aufgeführt, einen Flügel mit sichtbaren Ansätzen und Fugen, die auf einen zweiten Flügel weisen. Im Greisenalter vollendet er den zweiten Flügel mit ermatteter Hand, ein Werk nicht ohne einzelne tiefe und große Gedanken, aber hier flach und matt, dort verschnörkelt, selbst in Grundverhältnissen und Struktur vielfach verfehlt und lückenhaft. Nun gibt es doch Leute, die über einen Bau urteilen können, ohne Baumeister zu sein; es ist ja mit allem Kunstwerk und aller Kritik nicht anders: man muß doch z. B. gewiß kein Raffael sein, um ein Werk seiner Hand zu beurteilen und etwa darin einmal einen unglücklichen Gedanken, verfehltes Motiv, schwächere Zeichnung und Farbe zu erkennen. Wollte man vom

Kritiker vielleicht gar einmal fordern, er solle nicht bloß tadeln, sondern — nicht zwar es im Sinne der Ausführung besser machen, aber doch im Umriß zeigen, wie man es besser machen sollte, so wäre das offenbar zuviel verlangt; er hat seine Schuldigkeit getan, wenn er nachgewiesen hat, daß in einem Kunstwerk dies und das, was nachweisbar der Inhalt fordert, zureichend oder unzureichend, ästhetisch befriedigend oder unbefriedigend entwickelt ist. Aber die Natur in der launischen Art, wie sie ihre Gaben austeilt, kann einmal einem Kopfe, den sie im wesentlichen nur für Kritik gebaut hat, Einfälle, Gedanken, Motive zu Gedichten eingeben, ohne ihn irgend zur Ausführung zu befähigen, Keime, die er nicht großziehen kann, Eier, die niemals ausschlüpfen. Ein solcher tut denn einmal ein übriges: er geht her, legt den vollständigen Riß obigen Bauflügels vor sich, zeichnet in zarten Linien daneben, wie der Bau nach seiner Vorstellung sein müßte, wenn er der Idee entsprechen sollte, die aus dem ersten, gebauten Flügel folgerecht hervorgeht, und er setzt hinzu: bauen aber hätte nur Goethe, Goethe in seinen guten Jahren es gekonnt. Soll es so etwas nicht auch geben dürfen? Ich weiß nicht, warum nicht. Vollends wenn es sich bescheidet, nicht das einzige Mögliche zu sein. Goethes Faust ist ins Unendliche fortsetzbar. Es kommt darauf an, aus dem ersten Teile richtig zu schließen, was, welche Gebiete, welche Aufgaben in einer Fortsetzung vorkommen müssen, für die Ausführung lassen sich die verschiedensten Formen, Situationen erfinden, um dem Thema, das sich aus diesen Schlüssen ergibt, gerecht zu werden. Nur das ist gewiß, daß niemand es Goethe gleichtun kann, der ja im Alter sich selbst es nicht gleichtun konnte.

Eine kurze Erörterung zu dem vorhin genannten Zwecke muß vorangeschickt werden: wir haben uns auf Grund der Anlage des Gedichtes Rechenschaft darüber zu geben, was ein zweiter Teil Faust im allgemeinen enthalten muß. Außerdem werde ich die folgende Skizze mit einzelnen Bemerkungen begleiten. So wird sich denn nebenbei auch kritisch ergeben, daß und warum mich Köstlins Schrift: „Goethes Faust, seine Kritiker und Ausleger" im wesentlichen nicht bekehrt hat, während mir übrigens das positive Verfahren, nämlich eben die Skizze selbst, die ausgedehntere Wiederholung und Begründung meiner alten Vorwürfe gegen das Erzeugnis des Goethi-

schen Alters erspart. In einigem allerdings habe ich, und zwar schon vor Erscheinen dieser Schrift, meine Ansicht verändert; namentlich halte ich nicht mehr, wie früher, einen Schluß der Tragödie für unmöglich; dies gieng schon aus meinen „Kritischen Bemerkungen über den ersten Teil von Goethes Faust, namentlich den Prolog im Himmel“ (Monatsschrift des Wissenschaftlichen Vereins in Zürich 1857) hervor.

Daß die höhere Region, in welche Faust geführt werden soll, vor allem die politische sei, dies bedarf, da ja Goethe selbst in den bekannten Briefstellen es ausgesprochen hat, keines neuen Nachweises. Es bieten sich nun sogleich verschiedene Formen dar: Einwirken auf das politische Leben durch bedeutende Stellung an einem Hofe, Regieren als Fürst, Vorkämpfen für Freiheit an der Spitze des Volkes. Goethe hat die erste dieser drei Formen versucht, vermochte aber die angelegte Situation nicht zu benutzen: das Papiergeld macht Mephistopheles, Faust handelt nicht, er holt nur am Schlusse die Gestalt der Helena aus der Behausung der Mütter herauf. Die Hauptmasse dieses ersten Aktes bildet das allgorische Maskenfest: im Gefühl seiner Schwäche, wo es galt, wirklich darzustellen, verwendet Goethe die Erinnerung an seine Tätigkeit als Festanordner am Hofe zu Weimar; statt darzustellen, stellt er Darstellung dar. Im vierten Akte nimmt Faust am Kriege teil; doch nein, es ist wieder Mephistopheles, welcher handelt, wenn man je Zaubern ein Handeln nennen will. Das ist keine ethische Beteiligung Fausts am öffentlichen Leben, denn daß er die Zauberei des Mephistopheles für seine Zwecke benutzt, darauf ruht keinerlei Akzent von Schuld oder Nichtschuld. Überhaupt ist dies ganze Mitwirken im Kriege nur ein überleitendes Motiv, das der Dichter aus der Sage*) lediglich zu dem Zweck aufnahm, Faust in den Besitz eines Landstrichs, eines kaiserlichen Lehens gelangen zu lassen. Dieser tragische Charakter geht ja auch wirklich mit dem Beruf eines Feldherrn, wenigstens sofern es gerade auf das Technische ankommt, wie hier, nicht wohl zusammen. Die Handlung wäre hier nur in dem Falle weitergeführt, wenn Faust sich an die Partei des Kaisers mit bestimmter politischer Ge-

*) Joh. Manlius Collectanea etc.: idem Faustus vane gloriabatur de se, omnes victorias, quas habuerunt Caesariani exercitus in Italia, esse partas per ipsum sua magia.

sinnung anschlösse, am Guten und am Bösen, an ihrem Recht und Unrecht teilnähme, und davon ist nicht die Rede. Übrigens ist das Allgemeine des politischen Zustands, mit den merklichen Nebenbeziehungen auf das bourbonische Frankreich und Napoleon, hier allerdings so geschildert, daß man in den halbverwischten Zügen wohl den alten Meister noch erkennt, ebendies gilt von einzelnen Szenen im ersten Akte; auch der alte köstliche Humor kommt noch zum Vorschein: ich muß meine früheren Äußerungen über diesen zweiten Teil in dem Punkte namentlich berichtigen, daß ich anerkenne, wie am allermeisten in den komischen Partien noch die echte Goethische Genialität herausschaut; dahin gehört, außer den schelmischen Szenen im ersten Akte, im zweiten der köstliche Auftritt zwischen Mephistopheles und dem Bakkalaureus, dann jener, wo der erstere den Wagner in seinem Laboratorium besucht und ihm Stille geboten wird, damit er den chemischen Prozeß der Verfertigung des Homunkulus nicht störe, und im vorliegenden vierten Akte die Szene, wo der zudringliche Erzbischof dem Kaiser, nach jeder gewährten Bitte an der Türe noch einmal umkehrend, sein ganzes Reich abzupressen gute Lust zeigt: dies sind Momente, Bilder von reizender Schalkhaftigkeit, wie sie keiner einem Goethe nachmacht, wiewohl sie fast in jedem Zuge der Ausführung die zitternde Greisenhand verraten. Man kann das Beste in diesem Spätling mit Werken der letzten Manier von Tizian vergleichen, wo er den Pinsel nicht mehr stet führen konnte, daher tupfweise die Farbe auftrug, aber — immer noch Tizian war.

Von den zwei andern Formen, die wir unterschieden haben: Fürst und Revolutionär, hat Goethe, wie sich erwarten läßt, nur die erstere gewählt. Es findet sich zwar unter seinem Nachlaß eine Stelle, wo Faust dem Spotte des Mephistopheles zum Trotz sich entschlossen erklärt, für die höchsten politischen Güter einer Nation als ein zweiter Marquis Posa zu wirken; Köstlin führte sie S. 82 an und glaubt, Goethe habe dies Motiv darum verworfen, weil eine solche Rolle für den skeptischen, kritischen Faust zu philanthropisch, naiv, optimistisch, für einen so kosmopolitischen Helden zu beschränkt national wäre. Allein ich sehe nicht ein, warum Faust seinen Skeptizismus und Kritizismus nicht einmal gegen ein schlechtes, unfreies Staatsleben als positives Wollen sollte wenden können, ist er ja doch auch

nach Köstlin zugleich der „ungeduldige Stürmer und Dränger", hat sich ja doch der Unzufriedene noch einmal jugendlich verliebt: soll er sich nicht auch in das Ideal der Freiheit verlieben können? Kosmopolitisch aber ist Freiheitsstreben seinem Wesen nach immer, auch wenn es in einem bestimmten Staat eine Grundveränderung zu bewirken sucht. In der Tat mir scheint nichts so sehr einzuleuchten, als daß Faust, der Mann, der immer ins Unbegrenzte strebt, der alle Erfahrung und Schranke verachtet, Faust, welcher der Menschheit Wohl und Wehe auf seinen Busen häufen, der Menschheit Krone erringen will, unter den Formen, die er durchwandelt, wesentlich auch die des Mannes der Freiheit, des Vorkämpfers in einer großen, begeisterten Bewegung für ewige, allgemeine Menschen- und Volksrechte ergreifen muß. Und wie natürlich drängt sich dann auf, daß Mephistopheles die falsche Schranke, den frivolen Geist einer faulen Ordnung, die Reaktion vertritt! Wie ganz von selbst fügt sich das unsterbliche Paar in diese Rolle! Der ganze Zug des Gedichtes, seine innerste Bedeutung weist und führt dahin! Köstlin findet auch darin ein Hindernis, daß beide ja im Bunde miteinander sind, Faust mit H i l f e des Mephistopheles wirkt: „Posa kann nicht den Teufel nach Madrid bringen, Oranien nicht mit Hilfe Belials die Niederlande befreien." Gut: so habe Faust seinen dämonischen Begleiter bei diesem Schritte fortgewiesen, derselbe dränge sich aber unter einer passenden Maske dennoch herein und verfälsche, beschmutze ihm sein Werk! Darauf kommen wir im folgenden zurück, wo wir ohnedies zu zeigen haben, daß Faust den Mephistopheles das eine und andere Mal energisch von sich stoßen muß. — Mir scheint es, man bedürfe aller dieser Erwägungen nicht, um sich zu erklären, warum Goethe den Gedanken wieder aufgab und seinen Faust nur in e i n e politische Situation setzte, worin er wirklich tätig ist: die eines Regenten; er tat es, weil das Bild einer Revolution seiner Natur zuwider war. Man weiß, wie schwer es ihn überhaupt ankam, als Dichter den politischen Schauplatz zu betreten; um so höher ist es ihm anzurechnen, daß er am Schlusse seines Lebens es über sich brachte, den Helden des universalen Dramas, das ihn auf allen Schritten seiner Laufbahn begleitet hatte, wenigstens in dieser einen Form auf das dem Dichter so unheimliche Feld zu versetzen und mit dem hohen Bild im Geiste: Fürst eines freien

Volks zu werden, sterben ließ. Der politikscheue Goethe beschließt das Grund- und Hauptwerk seines Lebens mit dieser herrlichen politischen Bekrönung: ein hoher Gedanke, ein würdiges und großes Ende von Fausts Lebensgang und Goethes Dichtergang. In dieser freudigen Anerkennung soll uns auch die Schwäche der Ausführung nicht stören; Fausts Wirken ist nicht dargestellt, sondern bloß berichtet, und überdies sehr mangelhaft, da wir nur von großartigem Kampf mit dem Meere, Pflege des Handels und Gewerbs, nichts von den andern wichtigeren Zweigen segensreichen fürstlichen Waltens, nichts von Verfassung, nichts von Förderung des geistigen Wohls vernehmen: Gebiete, die doch einer poetischen Veranschaulichung in Szenen, Handlungen recht wohl fähig sind. Auch die Schuld, womit Faust diese neue Tätigkeit befleckt, ist durch die Verbrennung der Hütte und den hiedurch veranlaßten Tod des alten Ehepaars, wobei ein in der Ungeduld gegebener Befehl des Herrschers überschritten wird, geistreich der Intention nach, schattenhaft in der Form zur Darstellung gebracht.

Die zweite Sphäre, in welche Faust unzweifelhaft geführt werden muß, ist der Humanismus, die Welt der Schönheit, Kunst, klassischen Bildung. Köstlin gibt zu, daß sie bei Goethe einen zu großen Raum einnimmt. Die Helena, das Sinnbild dieses Elements, kommt ohne jede Rücksicht auf dramatische Einheit dreimal vor: Faust beschwört ihr Bild aus dem Reiche der Mütter, sucht sie in der klassischen Walpurgisnacht, findet sie dann auf der Oberwelt und feiert mit ihr seine unerquickliche allegorische Vermählung, woraus der Kautschukmann Euphorion mit so rührender Beschleunigung hervorgeht. Gewiß war es ein geistvoller Gedanke, aus dem Volksbuche das Motiv aufzunehmen, daß Mephistopheles dem Faust die Helena zuführt. Sie bietet sich wie gerufen dar, um das Leben in der Kunst, Schönheit, ästhetischen, klassischen Bildung, in welches Faust eintreten soll, in ihrem Bilde zusammenzufassen. Aber Allegorie bleibt Allegorie; keine Seele hat mich bis jetzt widerlegt, wenn ich gegen den zweiten Teil Faust den Satz aus dem Abc der Ästhetik in Geltung gesetzt habe, daß Allegorie nicht Poesie ist. Aus der Verbindung von Faust und Helena eine Allegorie der Durchdringung des Klassischen und Romantischen in der modernen Kunst und Dichtung zu machen, das ist ein Einfall, auf den zu geraten es keines

Goethe bedarf; ich selbst z. B. rühme mich wahrlich nicht poetischen Talents und darf doch sagen, daß ich lange vor dem Erscheinen der klassisch-romantischen Phantasmagorie Helena auf diesen Gedanken kam, aber auch alsbald mir vorhielt, ein Dichter müsse der Versuchung eines solchen Einfalls widerstehen, eben weil er zu nahe liege und weil schon durch das eine Motiv beide Figuren jedes warmblütigen poetischen Lebens entleert und zu hohlen Pappendeckelpuppen ausgeweidet wurden. Wenn dann z. B. nach Helenas Verschwinden ihre Gewänder bleiben und Faust einhüllen, so versteht sich das freilich leicht als Allegorie des Satzes, daß die moderne Poesie sich die reine Formbildung des griechischen Altertums anzueignen hat, deren Geist aber nicht erneuern kann: eine landläufige Wahrheit, oberflächlich und seicht eingekleidet. Übrigens wiederhole ich daneben den entgegengesetzten Vorwurf des peinlichen Dunkels in andern Allegorien. Was der Homunkulus ist, was Mephistopheles als Phorkyas bedeutet, das bekenne ich auch nach Köstlins Deutungsbemühungen nicht zu wissen. Hüten wir uns denn billig vor Allegorien, so ist es dagegen bei einem Stoffe wie die Faustsage nur ganz in der Ordnung, Geister auftreten zu lassen. Im Volksbuch ist Helena ein Sukkubus, ein Teufel in weiblicher Maske, und wir werden zusehen, ob die Figur nicht in dieser Bedeutung sich verwenden lasse.

Eine dritte Sphäre ist die Wissenschaft, das Forschen nach der höchsten Wahrheit. Doch nicht ohne weiteres darf als ausgemacht hingestellt werden, daß diese Sphäre vorkommen müsse, ja nur dürfe. Faust hat ja den Bund mit Mephistopheles gerade darum geschlossen, weil „des Denkens Faden zerrissen" war, weil ihn „lange vor allem Wissen ekelte"; dazu kommt die ästhetische Schwierigkeit, diese Form geistigen Tuns darzustellen, die sich noch steigert, wenn Faust nicht mehr die drastische Inkonsequenz begeht, wie in den ersten Szenen des ersten Teils, wo er in verzweifelter Ungeduld die Wahrheit durch Magie erstürmen will. Allein, was das erste betrifft, so hat Mephistopheles, im bekannten Monolog, auch gesagt: „verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft, laß nur in Blend- und Zauberwerken dich von dem Lügengeist bestärken, so hab' ich dich schon unbedingt." Der Drang der Ergründung des innersten Wesens der Dinge ist das Reinste, Beste in Faust, es ist

sein wahres Selbst, sein innerster Geist, sein Genius: wird er diesem untreu, so ist er verloren. Und in der Tat hat der Dichter auch mitten im Lebensgange seines Helden mit Mephistopheles diesen Faden wieder aufgenommen: wir finden Faust in Wald und Höhle der reinen Betrachtung, der Erforschung der Natur und der Wunder des eigenen Innern hingegeben; es ist die erste starke Reaktion gegen den dämonischen Verführer, und Goethe sagt uns hiemit, daß diese reine geistige Arbeit die Hauptform sei, in welcher seine ethische Selbstbestimmung gegen den Bösen sich geltend machen muß. Freilich liegt auf jener Stelle auch ein ungelöstes Dunkel. Es ist der Erdgeist, der den Faust in die Geheimnisse der Natur einweiht, ihm vergönnt, „in die tiefe Brust der Natur wie in den Busen eines Freundes zu schauen“, derselbe Erdgeist, der ihm den kalten und frechen Begleiter zugesellt hat. Dies ist bekanntlich stehengebliebener Rest eines aufgegebenen Plans, und da wir uns auf diesen verwickelten Punkt hier nicht einlassen können, so müssen wir von der letzteren Seite, von der Frage, wie Goethe die dauernde Verbindung mit dem Erdgeist gemeint habe, absehen und die Szene einfach so auffassen, als ob Faust aus eigener Willenskraft sich den Banden einer zerstörenden Leidenschaft entrissen und in sein ursprüngliches Element, die Wissenschaft, geworfen habe. Nun fragt es sich also, ob die Tragödie nicht fordert, daß von Stelle zu Stelle in der Handlung ein solcher Rücktritt Fausts in die Sphäre des reinen, des wahrheitforschenden Geistes eintrete? Die Frage wird bedingt zu bejahen sein. Im Anfang der Tragödie wollte Faust die Wahrheit erkennen ohne jede Vermittlung, ohne Methode, ohne Rücksicht auf das, was andere vor ihm gedacht haben; er wollte alles auf einmal wissen, er wollte die Pforte der Wahrheit mit Gewalt sprengen, das führte zum Zauber, und der Erdgeist warf ihn beschämt zu Boden. Damit wollte der Dichter nicht sagen: man kann nicht erkennen, man kann nur glauben, sondern: es gibt kein Erkennen, das mystisch mit einem Sprunge sich in den Mittelpunkt der Wahrheit versetzt, ein solcher Versuch endigt mit Demütigung und Verzweiflung, der Weg des Erkennens muß mit Resignation gewandelt werden, und diese Resignation enthält zweierlei: Geduld des langsamen Fortschreitens mit Methode, mit stetiger Benutzung der Vorarbeit anderer, und Verzichtung auf das Ganze der Wahrheit. Verzichtung auf das Ganze:

das heißt nicht Verzichtung auf eine Erkenntnis des Wesens der Dinge; nennen wir das Wesen der Dinge Zentrum, so lautet das Gebot: du sollst dich zufrieden geben, von einzelnen Punkten der Peripherie in das Zentrum zu schauen, fortschreitend wirst du von immer mehreren in dasselbe eindringen, wiewohl nie von allen. Wer auch nur irgendeine Form des Daseins gründlich mit seinem Denken durchdringt, der erkennt die Wahrheit. — Nun aber müssen wir uns zu der andern Seite, zu der ästhetischen Schwierigkeit der Darstellung wenden. Es leuchtet ein, daß dies Thema viel zu abstrakt ist, um poetischer Veranschaulichung fähig zu sein; der Dichter kann das nur andeuten, und auch die Andeutung ist prosaisch, wenn sie nicht in irgendwelchen lebendigeren, bewegteren Zusammenhang gesetzt wird. Goethe selbst nimmt gleich zu Anfang des zweiten Teils dies Moment wieder auf und gibt uns wirklich eine Andeutung; das Bild ist von des Dichters optischen Studien genommen; Faust sieht in die aufgehende Sonne, wendet ihr aber dann den Rücken, betrachtet den Regenbogen im Schaume des Wasserfalls und sagt sich: „am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“ Das Metaphorische dieser Andeutung genügt offenbar nicht, sie poetisch zu beleben; die Einfügung in einen bewegteren Zusammenhang, die ich fordere, ist so gemeint: die Erkenntnis der Wahrheit, um die es hier sich handelt, der Wahrheit, daß echte Forschung nach dem Wesen der Dinge mit jener Resignation und Geduld vereinigt sein muß, soll von dem Dichter auf einem Punkt erfaßt werden, wo die abstrakte Tätigkeit des denkenden Geistes so eben, und zwar in der vorliegenden Handlung des Dramas selbst, in das Leben mündet. Faust sitze wieder über Büchern, spreche mit wenigen einleuchtenden Worten die gewonnene Überzeugung aus und sage uns alsbald, daß er einen Weg eröffnet sieht und mit Begeisterung betreten will, auf welchem er eine begrenzte, aber tiefe und begeisternde neue Gedankenwelt in die Wirklichkeit einzuführen, in eine öffentliche Macht zu verwandeln gedenkt.

Welcher Weg, welche Sphäre bietet sich nun hiezu am passendsten dar? Diese Frage führt uns zu einem Punkte, auf den ohnedies der allgemeine Inhalt unserer Betrachtung uns leiten muß. Wir haben drei Sphären genannt: Politik, humanistische Bildung und Forschen nach der reinen Wahrheit. Wie steht es nun mit der

Religion? Hat uns der Dichter nicht selbst auf diese Frage gelenkt durch die Szene, wo der Ostergesang den Helden, obwohl er zum Dogma sich ungläubig verhält, vom Schritte zum Selbstmord abzieht, durch sein Bibelstudium nach dem Spaziergang, durch sein Bekenntnis eines toleranten Natur- und Gefühlspantheismus im Religionsgespräche mit Gretchen? Wird Faust nach seiner furchtbaren Erfahrung nicht erkennen, daß seinem rationell freien Denken über die Religion ein wesentliches Moment, das ethische, gefehlt habe? Daß die Gottheit zwar ewig gegenwärtig unter uns ist, im Himmelsgewölbe, in den Sternen, im Herzen, in der Liebe, wahrhaft und ganz gegenwärtig aber nur in dem Herzen, das sich überwindet, im Geiste, der sich zu seiner wahren Freiheit und zur Versöhnung mit dem Ganzen, mit dem ewigen Weltgesetz hindurchringt? Daß also nur ein ethischer Pantheismus wahrer Pantheismus ist? Ist es so — und es wird wohl so sein —, so wird Faust, dem die Zerknirschung über seine Schuld nicht den Lebensmut darf geknickt haben, der sich vielmehr zu neuer Energie aufraffen soll, indem er sich sagt: deine einzige Reue sei eine bessere Tat, — Faust wird sich umschauen, wie und in welcher Form er das Gut dieser Erkenntnis in ein Allgemeingut umsetzen könne. So frei und tief, wie er es erfaßt, kann das freilich nicht ins Volk hinausgetragen werden, es bleibt esoterisch, wohl aber ist eine Religionsform denkbar, die dem Menschen, ohne ihn zwar völlig vom Dogma zu lösen, vom Wahne, vom Außersichsein, von der blinden Autorität befreit, ihm seine Selbstbestimmung zurückgibt und ihn anweist, den Prozeß der Versöhnung mit dem Ewigen selbst und frei in sich zu vollziehen. Nun — und nicht nur denkbar ist diese Religionsform, sondern sie ist da, sie ist aufgetreten eben in der Zeit, in welcher die Faustsage spielt: es ist die Reformation. Faust muß in Zusammenhang mit dieser großen Krisis der Zeit gebracht werden, dazu fordert doch wahrlich das sechzehnte Jahrhundert von selbst auf, dessen tiefe, allgemeine Geistergärung ja eben die Sage von Faust geschaffen hat.

Allein ich gebe zu, daß auch in dieser praktischen Wendung die Religionssphäre immer noch sehr große Schwierigkeiten darbietet; sie kann nicht in größerer Ausdehnung behandelt werden, es führte dies immer auf allzu lange Monologe und Reden. Dies Motiv muß also schon mit seiner Entstehung, seinem ersten Auftreten selbst

wieder alsbald in ein anderes münden, das unzweifelhaft poetischer Behandlung fähig ist, und dies andere Moment, welches wird es sein? Kein anderes als wieder das erste, das wir aufgeführt haben: die Politik, und dazu das zweite: der Humanismus. Wir stehen vor einem wechselseitigen Übergang der Hauptsphären, in welche Faust geführt werden soll, wir bewegen uns in einem Kreise, und genau das ist es, was uns im Interesse einer wohlverbundenen dramatischen Handlung nur höchst erwünscht sein kann. Und darin kommt uns ja die Zeit, der Schauplatz wiederum von selbst entgegen; denn Reformation, Humanismus und der politische Kampf gegen Leibeigenschaft und für Einigung Deutschlands waren ja Bewegungen, die im innigsten Zusammenhang standen, sich gegenseitig bedingten, teils miteinander giengen, teils aufeinander folgten.

Nur eine, von Köstlin erhobene Einwendung ist jetzt noch zu beseitigen. Ich hatte vorgeschlagen, für den zweiten Teil Faust den Bauernkrieg zu benutzen. Er bemerkt darauf: in ein historisch so klar vorliegendes Kriegstheater können zwei so mythische Ritter wie Faust und Mephistopheles nicht eingeführt werden. Aber warum lobt er gleich darauf Goethes treffend ironische Schilderung der Lage des gespaltenen deutschen Reichs im vierten Akte? Diese Zeit ist von Goethe nicht genau begrenzt, wird er antworten, es sind keine Namen, keine Zahlen genannt, das Historische ist in eine unbestimmtere, typische Allgemeinheit erhoben. Gut, und ebenso können auch die politischen Bewegungen des sechzehnten Jahrhunderts behandelt werden: man soll die bestimmten geschichtlichen Vorgänge erkennen, und doch soll eine gewisse generalisierende Behandlung sie ausweiten, die Enge des einzelnen, benannten, datierten Ereignisses lüften, die Gröbe und Schärfe, womit die Geschichte ihre Umrisse zeichnet, mildern und vergeistigen.

Sogleich der Anfang des zweiten Teils leidet bei Goethe an zwei höchst bedenklichen Schwächen. Statt den Zustand des furchtbaren Seelenschmerzes, der nach der Schlußkatastrophe des ersten Teils den Helden zerreißen muß, statt die Ermannung aus diesem Zustand wirklich darzustellen, hat der greise Dichter uns mit einer symbolischen Opernszene beschenkt: die alte Neigung, die ihn frühe verführte, so viele Kraft in Singspielen und derlei Flitter zu verpuffen, diese Liebe zum Opernhaften, die schon im ersten Teile der

Tragödie nur zu häufig sich fühlbar macht, drängt sich hier in eine Stelle ein, wo der Poesie, der wirklichen Poesie ein Motiv von der gewaltigsten Wirkung sich darbot. Wer das erlebt hat, was Faust, den wollen wir nicht schlafend wiederfinden und nicht durch einen Singsang von Elfen ist er zu kurieren. Dies ist das eine; das andere: wo ist Mephistopheles? Nachher, am kaiserlichen Hofe, treffen wir ihn wieder an Fausts Seite; wie und warum er entfernt war und nun wieder da ist, davon erfahren wir kein Wort. Man hat Goethe vorgeworfen, daß sein Faust zu leicht begnadigt werde; man hat es freilich meist getan auf Grund enger positiv religiöser Begriffe, man hat dabei nicht erkannt den tiefen Sinn der Worte: „wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." Allein der Vorwurf gewinnt einen Schein von Recht, weil uns Goethe das Streben nicht wirklich zeigt, und zum Streben gehörte wesentlich die kräftigere Reaktion gegen Mephistopheles; jene eine im ersten Teil, wo wir Faust einsam in Wald und Höhle finden, ist gewiß nicht hinreichend.

Wir sollen aus seinem eigenen Munde hören, welche Qualen, welche glühenden Messer in der Brust des Schuldbewußten wühlen. Die Bühne zeige uns zuerst das bekannte Studierzimmer; Faust stürze herein, er komme von Gretchens frischem Grabe, ein furchtbarer Monolog, worin er wie im wilden Fiebertraum Gretchens Hinrichtung malt, als sähe er sie mit eigenen Augen an, jede Gebärde, Verzweiflung, Händeringen und Wälzen am Boden sage uns, wie es im Innern eines Menschen aussieht, der solche Folgen seiner Schuld soeben erlebt hat. Die Ermannung aus diesem Elende ließe sich zweckmäßiger nicht motivieren als durch den Eintritt des Mephistopheles. Anfangs müßte Faust in seiner Zerschlagenheit ihn zum Worte kommen lassen, und wie wäre dieser in seiner Rolle, wenn er nun die Wahrheit, daß zu lange Reue unfruchtbar ist, das oben im guten Sinn erwähnte Wort, daß „unsere einzige Reue eine bessere Tat sein soll", mit dämonischen Sophismen ins Frivole verkehrte! Wie sehr fordert es die Tragödie, ihn einmal in einer solchen Situation als Hinwegprediger der Reue zu vernehmen! Nun aber besinnt sich Faust, daß er noch Mann ist; am Gegensatze zu Mephistopheles erwacht ihm das Bewußtsein, daß er noch er selbst ist, noch leben kann, leben muß, um durch Taten seine tiefe Schuld

zu sühnen. Er jagt den Verführer hinweg, und das muß deutlich, drastisch geschehen, nur daß natürlich der Abziehende noch einen Wink wird fallen lassen, daß er den Rückweg schon werde zu finden wissen.

Wagner tritt ein und fragt den Doktor, ob er auch in die neuen Bücher schon gesehen habe, die er ihm während seiner „langen Ferienreise“ auf den Tisch gelegt habe. Faust schlägt sie auf, es sind Schriften der Reformation und Humanisten. Faust beginnt aufmerksam zu werden, liest mit dem Ausdruck überraschten Zusammentreffens eigener, längst gehegter Gedanken einige schlagende, energische Sätze laut heraus, er beschließt, Heilung seiner Seele wieder im Forschen, diesmal aber in einem solchen, das zu Überzeugungen, zu Gesinnungen reift, in einen Willen übergeht, auf die Welt zu wirken. Er erkennt die ethische Lücke seines naturalistisch-pantheistischen Denkens, er wirft sich vor, daß er früher die Wahrheit nur für sich gewollt, daß sein Herz nicht der Menschheit und vor allem dem nächsten, großen Kreise, der Nation, geschlagen habe. Jetzt findet er eine weitere Schrift; der Titel, den er liest, muß an Huttens „Aufwecker deutscher Nation“ erinnern. Wie er zu blättern anfängt, klopft es. Faust, unwillig, gestört zu werden, ruft zögernd Herein. Ein jugendlicher Mann tritt ins Zimmer, man gebe ihm irgendeinen symbolischen, poetischen Namen, sein Wesen aber erinnere durchaus an Huttens Feuergeist. Mit glühenden Worten schildert er dem erstaunten Faust, wie anders es in Deutschland geworden, wie allerorten ein neues Geistesleben sich rege, wie der erstaunten Welt das Bild des Altertums, das gesund und gediegen im Wirklichen lebte und treu der Natur seine Kräfte dem realen Zweck zuwandte, wie ihr zugleich das Bewußtsein der freien Selbstbestimung und Prüfung in Sachen des Glaubens aufgegangen sei und wie die beiden großen Strömungen zusammentreffen. Der Gast muß auf demjenigen Standpunkte stehen, auf dem sich Hutten befand, als er noch mit Adel und Fürsten den Kaiser für die neue Lehre und für eine Einigung Deutschlands mit einer vom Papst unabhängigen, reformierten Kirche zu gewinnen hoffte; er fordert Faust auf, ihm an einen Hof zu folgen, wie ihn Hutten im Hofe des Albrecht von Mainz gefunden zu haben glaubte. Faust, voll Begeisterung und Hoffnung, folgt ihm.

Wir finden ihn dann an einem deutschen Hofe wieder, im Ge-

spräche mit einem Fürsten, welcher nicht ablehnend, aber kühl, halb lau gegen ihn, der allerdings nun an einen Marquis Posa erinnern mag, sich ausspricht. Dem Niedergeschlagenen, fast Entmutigten, der bereits vom Reichstage zu Worms, von Luthers Flucht vernommen hat, nähert sich ein Hofmann, der ihn mit feinen Worten belehrt, daß, was Begeisterung und direktes Losgehen auf das Ziel nicht vermocht habe, der Kunst, der List gelingen werde. Daß Mephistopheles sich gelegentlich als Freund der Reformation stellen kann, liegt nicht zu sehr im Weiten; der Dichter dürfte nur an sein naives Schimpfen auf die Pfaffen nach der Wegnahme des Schmuckes anknüpfen. Ihn erkennt Faust unter der Maske, will gegen ihn ausbrechen, wird aber durch seinen Humor, seine Dialektik endlich bestochen, gefangen, umgestimmt. Nachdem er es bis dahin gebracht, wagt es Mephistopheles, mit einem Rat herauszurücken, in welchem für den vorschauenden Zuschauer eine gründliche Ironie liegt: Faust soll am päpstlichen Hofe selbst für seine Zwecke wirken; man sei dort gar nicht so blind, als es scheine; er schildert die humanistische Bildung der Römer, reizend malt er die neu erschlossene schöne Welt des klassischen Altertums, welche Faust wohl kennt, aber noch nicht von ihrer ästhetischen Seite, er malt ihm die Blüte der Kunst in Rom, weiß nebenher lockende Bilder eines phantasiereichen Genußlebens im Umgang mit schönen Frauen einzustreuen: das könne man, ohne Opfer des großen Zwecks, so mitnehmen; und übrigens, sagt er, wenn es zu kühn sei, den gebildeten Papst für eine Läuterung des Glaubens und eine Deutschland erwünschte Ordnung der Kirchenverhältnisse zu gewinnen, so lasse sich ja unterderhand gegen den päpstlichen Thron selbst wühlen, die Römer gerade seien dem abgeschmackten Pfaffenjoch am meisten entwachsen usw.

Faust läßt sich verführen. Wir finden ihn in Rom wieder. Im Umgang mit feinen Kardinälen, Rittern, Gelehrten, Künstlern, edlen, anmutigen Frauen wird er vom Wirbel der Zerstreuung fortgerissen. Entzückt steht er vor den neu entdeckten Antiken; man lasse ihn im Anblick einer Mediceischen Venus erglühen, den reinen Genuß der Form unvermerkt in einen heißen Sinnenreiz übergehen; ich erinnere mich einer geistreichen dramatischen Studie von Gustav Pfizer, welche Faust in ähnlicher Situation darstellte; man führe ihn zu Raffael, der eben in der Farnesina seine Psyche, seine Galatea

malt; ein Rausch, eine Trunkenheit der Phantasie komme über ihn. Man entrolle das Bild einer ebenso verdorbenen, als fein gebildeten Welt; es ist ganz erlaubt, in die Tage der Borgia zurückzugreifen, obwohl man nach der Seite der ästhetischen Genüsse und des herrschenden Humanismus die Zeit Leos X. festhalten muß. Ränke, Wollust, Gift, Dolch sollen an der Tagesordnung sein. Nun hat die Stunde für Mephistopheles geschlagen, und nun ist es Zeit, an die Helena zu denken.

Mephistopheles hat sich inzwischen in der Rolle eines Hofmanns trefflich ausgenommen. Sie muß ihm ja gar so gut anstehen; die ganze Anlage seines Charakters fordert es mit tausend Zungen, daß wir ihn als feinen Intriganten an einem leichtfertigen Hofe sich bewegen sehen. Nicht ganz hat Faust seinen ursprünglichen Plan vergessen, aber er ist an der Hand des frivolen Führers ein Ränkeschmied, ein Meister der List, ein Sophist geworden, der die Mittel durch den Zweck zu heiligen glaubt. Dieser Faden muß mit dem andern, der üppigen Stimmung Fausts, hernach zusammengefaßt werden.

Es ist Nacht; Mephistopheles vor einem Zauberkreise macht sein Hokuspokus, und aus einer Nebelmasse, die aus der Erde steigt, entwickelt sich ein Weib von der Schönheit einer Aphrodite. Das ist Helena, der Sukkubus, der weibliche Buhlteufel; Mephistopheles weist dem Trugbilde seine Rolle an. Sie trete Faust etwa auf einem Hoffest, einem Maskenball in antikem Gewand mit verführerischer Entblößung ihrer Reize entgegen. Glühende Leidenschaft ergreift ihn; die Erscheinung ist ihm ein Inbegriff aller Herrlichkeit der Antike; sie zeige sich innig vertraut mit klassischer Kunst und Poesie, sie wisse mit Homer, mit Sappho, mit Anakreon, mit Ovid von Liebe zu sprechen und zu singen und sei Meisterin der Saiten.

Nun aber muß sich die Eifersucht einmengen, und hier lassen sich die unterschiedenen Fäden verknüpfen. Ein Mann am Hofe, den Faust als Gegner seiner Pläne auf den Tod haßt, irgend ein vornehmer, durchtriebener Pfaffe und Wollüstling, werde sein Nebenbuhler. Die Teufelin, angeleitet von Mephistopheles, wisse mit dem abgefeimtesten Spiele der Koketterie die Eifersucht zu nähren bis zu der Höhe der Wut, wo Faust reif ist, aus der Hand des Mephistopheles den Dolch zu empfangen, den er dem tödlich gehaßten Gegner

ins Herz stößt. Jetzt besitzt er die Geliebte allein, in wildem Entzücken will er sie umarmen und er umarmt ein Totengerippe. Dies hat Sinn, aber nicht in der Weise der Allegorie; denn es ist ein Motiv, das in alten, geglaubten Sagen vorkommt.

Faust hat jetzt ein Verbrechen begangen, so schwer, wie er es an Gretchen nicht verübt hat. Und ich behaupte, daß das Drama es fordert. Eine ganze, volle Schuld, eine Blutschuld, das Verbrechen eines vorbedachten, wiewohl im Affekt vorbedachten Mords muß auf sein Haupt fallen. Wir verlangten stärkere Reaktion gegen Mephistopheles, wir verlangen auch tiefere Schuld, Schuld wie sie im Irrgange des handelnden Lebens ein Menschenkind sich aufs Gewissen laden kann.

Nach der dramatischen Zwischenpause finden wir den Helden wieder, in armseliger Kleidung auf einem Acker mit Feldarbeit beschäftigt. Er ist Bauer geworden. Ermüdet hält er inne und erzählt uns von den Tagen der wilden Verzweiflung, da er nach seiner Untat wie Kain durch die Länder floh. Er hat erkannt, daß er damals, als er sich bestimmen ließ, mit seinem guten und hohen Zweck es an Höfen, mit Fürsten zu versuchen, schwer irrend in die Bahn geriet, die ihn abwärts bis zu diesem Äußersten führte. Er hat vor allem beschlossen, zu büßen: arm zu werden und mit eigener Hand die mütterliche Erde zu bauen. Er hatte vergessen, daß er für das Volk kämpfen wollte, das Herz fürs Volk hatte er auf dem schlüpfrigen Pfade verloren; nun will er mit dem Volke entbehren, leiden, arbeiten. Ich behaupte, daß Faust durch diese Lebensform geführt werden muß: soll er der Menschheit Wohl und Weh auf seinen Busen häufen, so muß er auch arm, ein armer Arbeiter, ein Proletarier werden, er muß auch das durchwandern, er muß auch das kosten, wie es tut: sein Brot im Schweiß des Angesichts essen. Einst hat er gesagt: *das bin ich nicht gewohnt, den Spaten in die Hand zu nehmen*; mir schien es immer, dieses Wort sei ein Wink, daß auch das an ihn kommen müsse. — Den höllischen Begleiter hat er unter Flüchen abermals von sich gejagt. — Die Buße aber dieses harten Lebens hat er sich nicht bloß für sein zweites Vergehen auferlegt, sondern auch für das erste: Gretchens Geist ruft er an, fleht er an, daß dies, dies Leiden und Arbeiten mit dem Volk als Sühne hingenommen werde für die alte, schwere Schuld, an

einer Tochter des Volks begangen. Aber er hofft noch eine andere Sühne bieten zu können: er hofft, daß auch der Tag komme, wo er mit dem Volk und für das Volk handeln könne. Nun erfahren wir, daß ringsum Leibeigenschaft ist; er selbst ist Besitzer eines kleinen, freien Bodens, aber umsponnen von den Ränken eines nahen Klosters oder andern kleinen Herrn, der auf irgendwelchen Vorwand Ansprüche gründet, die auch ihn zum Leibeigenen machen sollen. Man kennt das, man weiß aus der Geschichte, durch welche Mittel Klöster, Ritter, Lehnsherren jedes Namens Freie als Hörige anzusprechen, zu Leibeigenen herabzudrücken verstanden. Wie er nun eben seiner Empörung über diese Zustände und die eigene Erfahrung Worte gibt, tritt hastig eine Schar von Landleuten des Gaues auf; sie berichten ihm, daß der Bauer beschlossen habe, seine Menschenrechte zu fordern und für den Fall, daß er sie nicht auf friedlichem Wege erringen könne, zu den Waffen zu greifen. Es müssen Männer sein, die vernünftig sprechen; es ist bekannt, daß die Bauern nur Gerechtes verlangten und die bürgerliche Freiheit rein und einfach aus der Bibel, aus der innern Freiheit des Christen ableiteten. Die Aufgeregten wollen Faust zum Führer und er schlägt ein.

Bei dieser Wendung im Gang unseres Helden sind nur gewiß alle ordinär demokratischen Begriffe fern zu halten. Die Form des Staats als ein Ganzes kommt zunächst nicht zur Sprache; Faust muß zwar seiner Zeit voraus sein an Geist, er muß die Idee des Rechts tiefer begreifen als seine Umgebung und Zeitgenossen, er muß mit klarem Bewußtsein die Bedeutung der Persönlichkeit fassen und nach dem Rechtsstaate aus denselben Gründen streben, aus denen er Mitkämpfer der Reformatoren wurde, aber nur um Gottes willen nichts von dem phrasenhaften Gebrauche des Wortes Volk, wie er 1848 bei den Demokraten im Schwunge war, da es nur noch fehlte, daß man verlangte, es solle sich jeder seinen Vater frei wählen dürfen! Ich wollte nicht versäumen, dies beizusetzen, da ich Worte wie: Herz fürs Volk, Tochter des Volks, die vielmißbrauchten, gebrauchen mußte.

Wir werden Faust zuerst bemüht sehen, die Bauernschar, die er führt, auf dem Wege des Rechtes zu bewahren; die Forderungen sind ohne Übersturz klar ausgesprochen (wie es in den zwölf Artikeln der Fall war), Unterhandlungen eingeleitet, für den Fall ihres Fehl-

schlagens soll durch Ordnung und Zucht ein schlagfähiges Heer gebildet werden. Allein bald zeigt sich, daß Ritterschaft und Städte nur zum Schein unterhandeln, um desto zulänglicher zum vernichtenden Schlage zu rüsten, einzelne blutige Taten verraten den wahren Sinn der Gewalthaber, der gereizte, empörte Haufe ist jetzt von Mord und Brand nicht mehr abzuhalten. Einmal nun, etwa eben nach Ankunft einer Botschaft von irgendeiner grausamen Tat, welche von Rittern gegen einen überfallenen Haufen der Bauern begangen ist, lasse man den Führer selbst die Geduld verlieren; er gebe die Erlaubnis, das Schloß eines verräterischen Feindes oder auch ein Kloster oder die Prachtwohnung eines üppigen Prälaten niederzubrennen und auszurauben, Blutvergießen aber muß er bei dieser Übereilung streng verbieten.

Aus der Mitte der wilden Rotte, wie sie zum Zerstörungswerke fortgestürzt ist, bleibt eine Gestalt auf der Bühne zurück, die sich als Mephistopheles zu erkennen gibt. Aus W. Zimmermanns Geschichte des Bauernkriegs ist bekannt, welche malerisch phantastische, maskenhafte Figuren sich unter den aufrührerischen Bauern befanden; eine solche Maske muß dem humoristischen Dämon gar prächtig sitzen. Er spreche seine Freude aus über diesen einen Schritt der Rache und Gewalttat, den Faust sich hat beigehen lassen; er soll werden, was Faust nicht bezweckte, aber auch nicht bedachte: die Losung zu unendlichen Greueln. Wir erfahren, daß er seines Teils längst geschäftig ist, Unkraut unter den Weizen zu säen, mystisch sozialistischen Wahn zu predigen (die Wiedertäufer mischten diese wilden Phantasien in die ursprünglich vernünftigen und gemäßigten Forderungen der Bauern) und zum Sengen und Morden zu stacheln. Nun beschließt er aber, zu diesem Zweck eine noch tauglichere Larve anzulegen. Unter der schwäbischen Bauernschar befand sich, wie man aus dem Werke von W. Zimmermann weiß, ein wildes, racheglühendes Weib, die man die schwarze Hofmännin nannte, sie war die beredte Furie, welche die rohen Gemüter zu Greuel über Greuel anhetzte. Mephistopheles zieht aus seinem Bündel unter Beutestücken einen schwarzen Weiberanzug hervor, schlüpft in denselben unter Witzreden in seinem Geschmack, probiert seine Rolle, possenhaft, gespenstisch komisch, studiert eine Volksrede, ein Meisterstück im bekannten Wühlerstyl, ein und läuft in seinen flatternden schwarzen

Fetzen hinweg zu der Bauernrotte, um zu schüren, daß bei der von Faust zugelassenen Gewalttat auch Menschenblut vergossen wird.

Die nächste Szene zeigt im Hintergrund eine brennende Burg. Bauernversammlung; Faust ist abwesend, was mit irgendeinem Führergeschäfte leicht zu motivieren ist. Die Herren in der Burg haben, während sie mit den Bauern unterhandelten, den Waffenstillstand nicht gehalten, Einzelne überfallen und niedergemacht, Parlamentäre erschossen, die Bauern haben daher die Burg erstürmt und angezündet; die Verteidiger sind gefangen. Man berät, was ihr Schicksal sein solle. Jetzt stürzt die schwarze Megäre herein und bringt die Nachricht von der Niederlage eines andern Bauernheers, von den scheußlichen Hinrichtungen, Verstümmelungen, dem Augenausstechen, Gliederabhauen und was alles von unmenschlichen Strafen über die Gefangenen verhängt wurde (Andeutung des ersten Siegs, den Truchseß Georg von Waldburg in Oberschwaben erfocht, und der barbarischen Ausbeutung desselben); die höllische Rednerin, wie sie die Zuhörer auf dem Gipfel der Wut hat, gibt den Rat, die gefangenen Ritter zur Rache durch die Spieße zu jagen. Die Blutszene von Weinsberg ist wahrlich ein Ereignis, das zu einer furchtbaren tragischen Wirkung recht wohl einmal verwandt werden darf. Man braucht auch hier keinen Namen zu nennen, dem Zuschauer mag die historische Tatsache vorschweben, während er gewiß gern einräumt, daß sie hier in allgemein poetischer Weise nach ihrer typischen Bedeutung zu behandeln ist. Der Angesehenste der Gefangenen wird vorgeführt (geschichtlich Graf Helfenstein), seine Gemahlin mit einem Kind auf dem Arme fleht fußfällig um sein Leben; daß die Gräfin Helfenstein Kaiserstochter war (die natürliche Tochter Maximilians), mag als ein Zug, der den Kontrast erhöht, immer benutzt werden. Der Anführer der Bauern, der die Stelle des abwesenden Faust einnimmt, wird durch ihr Flehen gerührt (was geschichtlich bei Jäcklein Rohrbach nicht der Fall war), schon ist er nahe daran, sich erweichen zu lassen, da hetzt und stachelt die schwarze Erinnye wieder, der Graf, mit ihm die andern Ritter werden zum gräßlichen Tode weggeführt, der bekannte Pfeifer geht vorauf und bläst eine Tanzmelodie dazu, man hört das Ächzen der Sterbenden, während die Gräfin mit ihrem Kind unter rohem Hohne mit Spießschäften hinausgestoßen wird.

Jetzt eilt Faust auf die Bühne; es ist zu spät. Sein Werk, sein reines Wollen ist mit Blut und Schande besudelt, zugleich erkennt er, daß jene große Niederlage der Bauern der Vorbote des Schiffbruchs dieser ganzen Bewegung ist. Unter furchtbaren Vorwürfen gegen die Unmenschen verlangt er, daß ihm der Anstifter der Bluttat genannt werde. Die Bauern führen das finstere Weib vor. Ein Schauer, noch ehe er die Züge wirklich erkennt, überläuft ihn bei dem Anblick der dämonischen Erscheinung, er blickt ihr schärfer ins Gesicht und erkennt Mephistopheles, der ihn höhnisch angrinst. Stumme Pause; Faust steht zuerst schlaff, mit hängenden Armen, erloschenem Blick. Dann sieht man, wie er sich faßt, einen Entschluß in sich bewegt, er rafft sich auf, wendte sich zu der Schar und erklärt ihr, daß er aufgehört habe, ihr Führer zu sein; die Bauern, des „Sittenpredigers“ überdrüssig, ziehen ab, Mephistopheles bleibt. Das habe ich nicht getan, ruft Faust, das ist dein Werk! Mephistopheles aber erinnert ihn an jene eine Übereilung, wo er eine Gewalttat erlaubte, die zu Blutvergießen führte; der Urheber einer Revolution, sagt er, sei für das Ganze verantwortlich, auch für das, was er nicht gewollt habe, da gebe eben eins das andere, das sei eine Kette von Ursachen und Wirkungen, an deren erstem Gliede Fausts Gewissen hänge. Dann geht er in einen andern, in den alten Ton über und will ihn zu leichtem Trost in neuem Genußleben verführen; er hofft, die Zerknirschung, die Last der neuen Schuld, stumpfe Reue werde ihn nun innerlich so aushöhlen, daß die Schwungfeder seines Geistes erlahme und er ihn jetzt dahin bringen könne, wo er ihn von Anfang an haben wollte: zur Zufriedenheit in passivem Genuß.

Faust aber hat seinen Entschluß gefaßt. Welchen? sagt er nicht; mit den Worten: zieh' hin, du wirst von mir vernehmen! schreitet er hinweg und läßt den Verblüfften stehen, der sich jedoch mit der Hoffnung beträstet, seinem Zögling schon anders wieder beizukommen.

Wir finden Faust wieder als Anführer einer andern Bauernschar; er hat die Hauptleute versammelt und teilt ihnen Befehle aus, die auf den Schlachtplan einer zur letzten verzweifelten Gegenwehr entschlossenen Truppe schließen lassen. Haltung und Bewaffnung der Männer zeigt, daß dies kein undisziplinierter, wilder und roher Haufen ist wie jener, von welchem Faust sich losgesagt hat. Die

Hauptleute gehen ab und in einem Monologe spricht Faust aus, was er in jener schrecklichen Stunde der Entscheidung verschwiegen hat. Er ist entschlossen, zu sterben. Der Bauernaufstand ist in der Zwischenzeit gescheitert; eine kleine, tapfere Schar ist noch übrig, ein Kern der Besten, der in einer Reihe von blutigen Kämpfen mit überlegenem Feinde noch nie besiegt werden konnte. Jetzt ist die Überzahl der letzteren so angewachsen, daß nur zwischen Ergebung oder Tod die Wahl ist, und die brave Schar hat mit ihrem Führer den Tod gewählt.

Ich schiebe hier die Bemerkung ein, daß es mit der anfangs geäußerten Ansicht nicht in Widerspruch steht, wenn Faust vorher und jetzt als kriegerischer Führer auftritt. Er ist kein Feldherr, der große taktische Körper nach großem strategischem Plane zu leiten hätte. So viele Kenntnisse, als zu dem beschränkteren Zwecke hier nötig sind, kann sich auch ein geistiger Held rasch aneignen. Soll diese Erwägung nicht ausreichen, so mag man als positives tragisches Motiv eben auch dies verwenden, daß Faust die technische Überlegenheit des Feindes nicht genug in Rechnung nahm, als er früher die Führung einer größeren Schar sich übertragen ließ.

Ein Hauptmann meldet das Anrücken des Feindes, Faust gürtet das Schwert um, setzt sich den Helm auf, und nun erst, aus seinen letzten Worten, erfahren wir die ganze Bedeutung seines Entschlusses. Ich schicke noch voran, daß mir bei der Einführung des ganzen Motivs jener Florian Geyer von Geyersberg vorschwebt, der edelste unter den Bauernführern, der in Franken mit seiner „Schwarzen Schar“ noch zuletzt in mehreren Schlachten verzweifelten Widerstand leistete, sich mit einem mehr und mehr schmelzenden Häuflein immer wieder durchschlug, bis er mit dem kleinen Reste von Getreuen endlich bei Schwäbisch-Hall kämpfend fiel. Er war ein Mann, der wußte, was er wollte, ein Ritter, der sich aus reinem Rechtsbewußtsein zu den Bauern schlug. Man wiche natürlich darin von der Geschichte ab, daß man den größeren Kampf, wie er in der alten Kirche von Ingolstadt vorfiel, als den letzten annähme, worin die ganze Schar mit ihrem Führer untergeht. Allein hier am wenigsten darf eine solche einzelne Handlung, eine historische Person, die alles Ruhmes wert ist, aber welthistorische Bedeutung nicht besitzt, anders denn als ein Motiv durchschimmern, das nur den Anstoß zur Findung

der Situation gegeben hat. Faust muß den Kampf, den er als Führer im Bauernkrieg angetreten hat, mit großem historischem Blick auffassen. Die ursprünglichen, noch unbefleckten, ausführbaren Prinzipien, wie sie der französischen Revolution zugrunde lagen, muß er mit klarem modernem Denken hineinlegen. Um dies nicht unnatürlich zu finden, bedenke man die ungemein große Ausdehnung, welche der Bauernkrieg doch gehabt hat, und welche einen durchgreifenden allgemeinen Neubau der politischen Ordnung allerdings nicht unwahrscheinlich machte. Jetzt, da diese Bewegung in den letzten Zügen liegt, erkennt er sie mit prophetischem Blick als einen jener ersten Versuche, große neue Ideen in die Wirklichkeit einzuführen, welche tragisch endigen, nicht ohne Schuld, aber so, daß sie, untergehend, Keime zu künftiger Auferstehung im Boden zurücklassen. Er gedenkt der tragischen Leiden der Vorläufer der Reformation; diese aber hat in der Zwischenzeit gesiegt, das ist ihm eine Bürgschaft für den künftigen Sieg dessen, was er, für diesmal erfolglos, mit den Seinigen gewollt hat. Man darf ihm wohl den seherischen Geist leihen, daß er wirklich eine Ahnung der modernen Revolution ausspricht. Auch das mag er ahnen, daß sie noch entsetzlicher als dieser Bauernkrieg ihre reinen Grundgedanken beflecken wird, aber zugleich mag er vorausschauen, wie ihre Früchte dennoch unverloren bleiben und im steten Gang der Geschichte in freien Verfassungen reifen. Ob er sich das Ziel konstitutionell wie Goethe oder republikanisch denkt, das ist eine Frage, die unbeschadet der Schönheit dieses Schauens und der innern Wahrheit in dieser Schönheit ganz offen gelassen werden kann. Zugleich aber sieht er nun in seinem Tode eine volle Sühne für die Flecken, die auch sein letztes, reines Streben entstellt haben. Er hat nur ganz entfernt, nur durch eine kleine Übereilung Teil daran, aber er rechnet nicht ab, sondern nimmt das Ganze der Schuld auf sich. Mephistopheles hat ihm hämisch und teuflisch diese Schuld zugeschoben, freiwillig erkennt er sie jetzt an und will mit seinem Blute sie abwaschen. Aber auch die alten, dunkeln Flecken seines Lebens stehen in ihrer Schwärze wieder vor ihm und auch für sie soll dieser Tod ein letztes, höchstes, freies Sühnopfer sein. Da gedenkt er Gretchens wieder, die Rührungen der ersten Liebe erweichen in süßer Erinnerung sein gestähltes Herz. In diesem Momente schwebt Gretchens Gestalt heran.

Ihr Geistermund grüßt ihn mit der Botschaft der Verzeihung, grüßt ihn als Märtyrer der ringenden Menschheit und weiht ihm zum Todeskampf. Als Geistererscheinung ist sie nicht mehr dies einzelne Wesen, sie ist Fausts Genius, der Genius seines Volkes. Es muß mich alle Erinnerung täuschen, wenn ich nicht mit Wahrheit versichern kann, daß die Einführung dieses Motivs keine Reminiszenz aus Egmont ist. Es kann aber durchaus nicht vom Übel sein, wenn man an die Traumerscheinung Klärchens erinnert wird; zwei so verwandte weibliche Charaktere dürfen sich wohl auch darin entsprechen, daß sie nach ihrem Tod als Geister in idealer Bedeutung wiederkehren. Doch der Ausdruck „als Geister“ ist unrichtig, weil er nicht für beide Fälle paßt. Klärchens Erscheinung ist objektiviertes Traumbild und das Bedenken, ob in einem Drama, das ganz in der realen Welt spielt, ein solches Motiv, das doch immer wieder als Wunder erscheint, auftreten dürfe, ist bis heute noch nicht bis zu voller Rechtfertigung des Dichters gelöst. Gretchen aber erschiene als Geist und im Faust, in einer Tragödie, die eine Sage voll phantastischer Motive behandelt, dürfen, wie schon oben gesagt ist, ja sollen Geister mitwirken.

Faust ist niedergekniet, entzückt hat er diesen Gruß der ewigen Liebe, diesen Segen hingenommen, entzückt schaut er in die ferne Zukunft, wo aus Märtyrerblut die Eiche der Freiheit und der rein humanen Religion stolz und hoch wird gewachsen sein, entzückt schaut er auch den Sieg jenes hohen Zwecks, den er in seinem zweiten Weltgang aufgenommen hat, der Einheit und Größe seines Volks voraus. So steht er auf, geweiht, geheiligt und nun spricht er die Worte, die Goethe in seinem zweiten Teil ihm in den Mund legt:

Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.

Es ist einer der tiefsten und herrlichsten Gedanken Goethes, diese Schlußwendung, diese Lösung der Frage, die von der Stunde des Bündnisschlusses zwischen Faust und Mephistopheles über der Tragödie schwebt. Faust wird verloren sein, wenn er zum Augenblicke sagt: verweile doch, du bist zu schön! wenn er mit Einzelnem zufrieden ist, über ein Beschränktes nicht mehr übergreift, nicht mehr weiterstrebt. Mit bloßem Genusse, wie Mephistopheles möchte,

kann er nie zufrieden sein und ein Schluß, eine letzte Katastrophe nach den einzelnen Katastrophen muß doch eintreten. Da findet nun Goethe das unvergleichliche Mittel: Faust ist zufrieden mit einem Gute idealer Art, glücklich im Glücke vieler, im Glück eines Volks, und dieses Glück ist nicht Genuß im Genießen, sondern Genuß im Tun, Tätigkeit, freie Tätigkeit, Freiheit. Weil aber auch an der reinsten Form menschlichen Daseins die Gebrechen der Endlichkeit haften und Faust von Anfang an das täuschungslose Auge hat für diese Gebrechen, für die Unzulänglichkeit jedes Bestimmten, Einzelnen, jedes Zustands und jeder Tätigkeitsform, so entstand eine weitere Schwierigkeit, die der Dichter dadurch beseitigt, daß es ein Bild der Zukunft ist, worauf er Fausts Geist mit Entzücken stillstehen und ruhen läßt. Es ist eine als zukünftig vorgestellte Wirklichkeit, aber diese Wirklichkeit ist ja wesentlich Tätigkeit, Entwicklung, Fortschritt, enthält also immer weitere Zukunft in sich; Faust ruht, aber er ruht im Bilde des nicht Ruhenden, des kraftvoll Bewegten, über sich selbst stetig Hinausgehenden, des Willens. Faust beschränkt sich, eine bestimmte Form des Daseins und Tuns erscheint ihm als die höchste, aber diese Form ist der freie Staat, worin jedes geistige Leben blüht, sie ist also in der Beschränkung unbeschränkt. Verworfen hat er nur den wilden Unendlichkeitsdrang, behalten den Drang des Strebens in steter, geregelter Tätigkeit. Das ist zugleich die wahre Auskunft über den Moralbegriff Eudämonismus: wenn wir das höchste Wohl in der höchsten Tätigkeit erkennen, dann dürfen wir Eudämonisten sein. Weil nun Faust ruht, ist er verloren, weil er im geistigen Bilde der strebenden, reinsten Tätigkeit ruht, ist er gerettet; er ist verloren, weil er im Streben sich beschränkt, gerettet, weil diese Beschränkung über jede Schranke fortstrebt; bildlich, poetisch dargestellt: er stirbt, er scheint einen Augenblick die Beute des Mephistopheles, aber seine Seele geht in den Himmel ein.

Mir scheint es, daß dieser herrlichen Idee kein Abbruch geschieht, vielmehr noch Licht und Kraft zuwächst, wenn Faust als freiwilliges Opfer in den Heldentod geht. Wer sterbend glücklich ist, der am allerwenigsten kann verloren sein; wer seinen schönsten Augenblick den nennt, wo er zum Tode geht, der kann nicht Knecht und Beute des Dämons der Endlichkeit sein. Ganz gewiß, eines aber würde bei unserer Wendung gewonnen: es will sich immer etwas komisch

ausnehmen, daß Faust bei Goethe so auf einmal abstrakt umfällt und tot ist; es ist doch wahrlich besser, ihn motiviert fallen zu lassen, in der Schlacht. Das ist zugleich eine wahre Ironie im scheinbaren Gewinnen des Mephistopheles: Faust wäre ihm unfrei verfallen und er kommt ihm zuvor, eben auch der Form nach zuvor, indem er tätig, kämpfend von freien Stücken fällt, wodurch er ihm vielmehr nicht verfällt.

Es entsteht nun, theatralisch gedacht, eine kleine Schwierigkeit: wir müssen Fausts Leiche allein auf der Bühne haben, und er soll doch in einem Schlachtgetümmel fallen, das man bei einem so geistigen, durchsichtigen Stoffe doppelt ungern sichtbar darstellt. Inzwischen gibt es eine Auskunft, welche offenbar die ganze Handlung um einen der Grundidee tief entsprechenden weiteren Zug bereichert. Man hört, nachdem Faust abgegangen, das Getöse des Kampfes, dann erscheint er vom allgemeinen Handgemeng zur Seite gedrängt, mit einem einzelnen Feinde fechtend, und dieser Feind sei Mephistopheles, der sich unter die feindlichen Massen geschlichen; Faust erkennt ihn noch nicht, aber weil er in ihm den Überlegensten unter den feindlichen Kriegern sieht, hat er sich ihn zum besonderen Gegner ausersehen. Mephistopheles hält inne im Kampf und öffnet das Visier. Wie Faust ihn erkennt, will er mit verdoppelter Kampfbegier auf ihn eindringen. Der Feind lähmt ihm mit einem leichten Schlage seines Schwertes die Hand und macht nun einen letzten Versuch, ihn zu verführen. Er verspricht ihm alle Herrlichkeit der Welt; was Faust bisher genossen, soll ein Schatten sein gegen das, was jetzt ihn erwartet. Ein Herrscher, ein König, ein Kaiser soll er werden, dessen Willkür keine Schranken gesetzt sind. Umsonst, Faust fällt ihn aufs neue mit dem Degen an und jetzt wird Mephistopheles zum dummen Teufel. Nicht bedenkend, daß der Tod durch seine Hand ein moralischer Sieg für Faust ist, stößt er ihn nieder. Wie Shylock sich stets auf seinen „Schein" beruft, so hält er sich an die pure Form des Wortes von der höchsten Befriedigung, das Faust gesprochen hat.

Er stellt sich triumphierend mit gespreizten Beinen über den Sterbenden und legt die Hände an seine Kehle. Die seltsame, unheimliche Gruppe mag etwas vor unserem Auge verweilen. Dann ruft er frohlockend: er ist mein! In diesem Augenblick öffnet sich

der lastende, graue, wolkige Himmel, der über dem düstern Bilde ruhte, ein Chor von Stimmen ruft: ist unser! und in einer Glorie von Licht werden die Gestalten sichtbar, von denen der Ruf kam.

Ehe ich weiter gehe, muß ich hier auf meine alten Ausstellungen gegen Goethes Schluß verweisen. Der Faust muß mythisch abgeschlossen werden, wie er durch den Prolog im Himmel mythisch eröffnet ist; dies bezweifelt niemand und habe ich in den schon erwähnten „Kritischen Bemerkungen über den ersten Teil von Goethes Faust“ mit besonderer Beziehung auf den Prolog anerkannt. Gegen meinen Vorwurf aber, daß ein so überladen gotischer Schluß, wie er vorliegt, eine solche Ausbeutung der Rumpelkammer der Legende, ein solches breites Übergehen in die Mysterienform, ein solcher Weihrauchgeruch und von Heiligen, Kirchenvätern, Engeln wimmelnder Goldgrund einem Gedichte, wie der Faust ist, übel anstehe, findet ich bei Köstlin keinen Gegengrund als die Worte: „wo sollte der Dichter konkrete Farben und Züge hernehmen für seine Schilderung, als aus der Gotik, dem Heiligenglauben des Mittelalters?“ und auf diese Replik sollte die Duplik, meine ich, nicht schwer sein. Ich mache, ehe ich sie bringe, nur noch ausdrücklich geltend, daß die Tragödie zwar phantastische, transzendente Motive mit Fug und Recht manche aufgenommen hat und daß der innere Widerspruch dieser Motive mit dem rationellen, geistig freien, modernen Inhalt durch den Zauber der Poesie im Entstehen sich überall wieder löst, daß aber diese Lösung, wenn die Transzendenzen bis zu einem gewissen Grade der Häufung anwachsen, nicht mehr möglich ist. Was zuviel ist, ist zuviel. Wenn es so weit geht, wie hier, so fällt uns sehr ausdrücklich ein, wie Mephistopheles auf ebendie Pfaffen geschimpft hat, deren Vorratskammer und Bildermagazin der Dichter hier positiv auskramt, und wir fragen uns, keiner weiteren Illusion fähig, was Faust, der unkirchliche Mann des freien Gedankens, für Augen machen wird, wenn er sich in diesem kindischen Christtagshimmel als eine Art Präzeptor der seligen Knaben, himmlischen Kollaborator wiederfindet. Kurz, die Geschichte wird komisch; nicht zu reden von Dürrteufeln, Dickteufeln, Lemuren und von dem ekelhaften Motiv der päderastischen Mephistophelesgelüste.

Warum soll sich denn nun keine andere Fundgrube darbieten für

„den sparsamen, sozusagen protestantischen Mythus“, den ich an dieser Stelle gefordert habe? Hat Faust nicht selbst uns den Wink gegeben, wo wir suchen sollen, als er von seiner zweiten, reineren Seele sagte: „Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen?“

Ein Halbkreis von thronenden Gestalten, wie auf Raffaels Disputa, wird im himmlischen Lichtraum zwischen den geteilten Wolken sichtbar. Es sind Vorkämpfer der geistigen und politischen Freiheit, Märtyrer des Staates, der Wissenschaft, der Religion. Nicht alle müssen jedoch als Märtyrer gelitten haben; neben Sokrates mag Plato sitzen; von griechischen Charaktergestalten würde ich noch den Demosthenes nennen; von römischen wären als Kämpfer für Volksrecht die Gracchen einzuführen, auch ein Brutus, schuldbefleckt wie Faust. Wir können keine mittelalterliche Gestalt brauchen; die Reformation sei in ihrem Vorläufer Huß vertreten. Hutten, den wir ja in der Handlung nicht mit Namen, nur typisch anklingend eingeführt haben, der frühe starb, dessen Tod im Gedichte Faust vorher beklagt haben mag, kann neben ihm seine Stelle finden; da ein Märtyrer der Wissenschaft aus neuerer Zeit nicht fehlen darf, so wird eine Umgehung der Chronologie wohl erlaubt sein, indem Galilei zu der Gruppe gezogen wird. In der Mitte des idealen, monumentalen Kreises throne Christus und ihm zur Seite sitze der verlorene Sohn, denn wir bedürfen auch einer Gestalt, welche die sinnlichen Verirrungen Fausts und die Wahrheit ausdrückt, daß dem Reuigen verziehen wird, und eine so geläufige Person der Parabel neben die realen, der Geschichte entnommenen zu setzen muß erlaubt sein.

Nun verweise ich auf den genannten Aufsatz in der Züricher Monatschrift, wo gesagt ist, eigentlich müßte ein langes Gespräch zwischen Mephistopheles und dem Herrn eintreten, worin jener sein Recht auf die Seele Fausts geltend macht und dieser ihn widerlegt; da jedoch Mephistopheles auf jede Antwort eine Gegenantwort hätte und das Gespräch daher ins Unendliche zu gehen drohte, so werde der Dichter diesen grenzenlosen Faden des Für und Wider durchschneiden müssen, indem der Herr den Faust einfach in seinen Himmel rettet: die Tatsache der Erhebung in den Himmel werde statt der Auseinandersetzung eines philosophischen Begriffes dienen. Diese Ansicht

läßt sich, wenn man statt des Herrn einen solchen Kreis idealer Gestalten einführt, modifizieren; und sie bedarf es. Ein kurzer Wechsel von Rede und Gegenrede mit Mephistopheles muß stattfinden; dem Herrn selbst will es nicht geziemen, sich darauf einzulassen: so mögen die einzelnen Genien dieses Kreises mit wenigen schlagenden Worten der Reihe nach, je wie es für ihren Charakter, ihr Schicksal und Leiden paßt, die Antwort auf die Anklagen des Satan übernehmen. Dieser führt zu seinem Vorteil an: alle sittlichen Verirrungen Fausts und die Verbrechen gegen Gretchen, Valentin, den Mord in Rom; dann seine politische Schuld: er häuft alle Anklagen, welche die Reaktion gegen jede entschiedene Bewegung vorbringt, er erklärt die Revolution für eine Zerstörung aller Grundlagen der Gesellschaft; er knüpft an die eine, letzte Übereilung Fausts an und schreibt alles Blut, jede Greueltat dieses Aufruhrs auf seine Rechnung; wir kennen die Sprache der Knappen des stumpfen Stillstands, ihren Hohn, ihre frivole Sophistik, ihre Heuchelei; sie muß ihm köstlich zu Gesichte stehen. Natürlich holt er weiter aus bei der Reformation, konzentriert die bekannten Vorwürfe gegen sie und macht Faust für alle scheinbaren und wirklichen Übel verantwortlich, die in ihrem Gefolge waren. Alle seine Anklagen fassen sich zum Ende darin zusammen, daß jedem Aufschwung Fausts aus Verirrung und Schuld ein Rückfall gefolgt sei, während die Obern ihm entgegenhalten, daß auf jeden Rückfall ein Aufschwung folgte, und als stärksten, letzten Beweis den freiwilligen Tod nennen. Mephistopheles antwortet darauf, als hätte nicht er selbst den Faust getötet; er kann es zunächst auch, denn der Tod, den Faust suchte, war ihm auch ohne die Hand des Mephistopheles gewiß; das heiße, sagt er, die Rechnung abbrechen, nicht sie schließen; er behauptet, daß Faust, wenn er fortgelebt hätte, in gemeine Zufriedenheit mit sinnlichen Genusse, in Ehrgeiz, Selbstsucht, Zerstörungslust doch versunken wäre; der Beweis hiefür sollen jene Worte sein, die Faust vor seinem Todesgang ausrief, die Worte, die einen Zeitmoment der Summe des ganzen, absoluten Glückes gleichsetzen. Dies ist der Gipfel seiner Argumente, dieser Buchstabe ist der Wechsel, den er vorweist, worauf er mit abstraktem Rechtseigensinn besteht. Es wäre nicht allzu schwer, dies alles in schlagende Sätze zusammenzudrängen und ebenso die Antworten im kürzesten Lapidarstyle zu halten. Nachdem noch der

verlorene Sohn mit tief rührenden Worten es ausgesprochen hat, wie ihm, dem schwer Verirrten, aber Reuigen die Arme der Vaterliebe sich geöffnet haben, übernehme Christus, da Mephistopheles noch einmal den Mund öffnen will und grimmig seinen „Schein“, die alte Urkunde, die Faust mit Blut unterschrieben hat, zum Himmel emporhält, den letzten Spruch. Mit furchtbarer Gebärde, wie der richtende Erlöser auf dem Jüngsten Gerichte des Michelangelo die Verdammten, mit Donnerrede, wie Apollo bei Äschylus die Eumeniden, scheuche er den Feind der Menschheit hinweg; doch dürfen dabei gewisse Worte nicht fehlen, aus denen hervorgeht, daß das Böse ein Ferment der Entwicklung der Menschheit, daß es der unentbehrliche Intrigant im Drama der Weltgeschichte ist, seien es auch nur Worte wie diese: „du wolltest ihn verderben und du hast ihn erzogen.“ Achselzuckend, höhnische Laute der Selbstgewißheit murmelnd schleicht Mephistopheles hinweg: Christus aber wendet sich nun zu der Leiche des Gefallenen und ruft: Erwache! Faust öffnet die Augen, blickt mit verklärtem Blick empor und vernimmt nun aus dem Munde Christi die Botschaft der unendlichen Liebe. Soll die Szene noch durch Gesang erhöht werden, so wäre wohl nichts Passenderes zu wählen, als daß man von den Lippen unsichtbarer himmlischer Geister jene Worte wieder ertönen ließe, die wir vom Chor der Engel vernahmen, als der Ostergesang den zum Selbstmord Entschlossenen der Erde wiedergewann, die Verse: Christ ist erstanden usw. bis: euch ist er da! Denn Goethe hat sie offenbar symbolisch gemeint, er spricht die Idee des durch alle Verwicklung siegreich sich durchringenden Geistes der Menschheit aus und er wollte damit auf den Schluß des Dramas präludieren. Die Form dieser Verse ist allerdings etwas manieriert altkirchlich, ließe sich aber mit wenig Änderung dem rationelleren Styl einer so gehaltenen Schlußszene anpassen, ohne daß jener hohe Sinn geopfert würde. Während dieses Gesangs richtet sich Faust langsam auf, hebt entzückt die Arme nach oben und der Vorhang fällt.

(Kritische Gänge, N. F., I. Band, 3. Heft, 1861.)

# Pro domo.

Es wird ja wohl erlaubt sein, auch einmal für ein eigenes Machwerk ein Wort einzulegen, wenigstens dann, wenn man sich mehr der Spezies annimmt, der es angehört, als daß man das Individuum rühmte und dadurch das Sprichwort vom Eigenlob sich auf den Hals zöge. Warum auch nicht? Wenn kein Kritiker kommt, der seinen gestrengen Amtsgenossen sagt: ihr wendet hier einen fremden Maßstab an, einen Maßstab, der von einer anderen Gattung genommen ist, warum sollte der Verfasser nicht den Mund auftun?

So bekenne ich denn, daß ich der Sünder bin, der das Kindlein: Faust, der Tragödie dritter Teil usw. in die Welt gesetzt hat. Eigentlich ist allerdings gar kein Bekenntnis nötig; die Pseudonymie und dann das Schweigen zu dem Nachfragen gehörte mit zum Spaß: man sollte ein bißchen raten und mochte nicht allzu schwer erraten. Auch jetzt würde ich aus demselben Grunde nicht herausrücken, wenn der Sünder nicht Ursache hätte, mit seinen allzu mürrischen Richtern ein Wort zu reden.

Vorausschicken muß ich, daß ich an Literatur und kritisches Forum ursprünglich gar nicht dachte. Ich wollte harmlosen Menschen ein fröhliches Lachen bereiten, wo sie sich sonst kläglich den Kopf zerbrachen; nichts weiter. Der Schwank sollte eigentlich in die „Fliegenden Blätter" wandern, mit Zeichnungen in ihrem Styl ausgestattet werden. Er wuchs zu groß an für diese Bestimmung, die Redaktion mag auch keine Satire mehr, beschränkt sich immer grundsätzlicher auf das komische Sittenbild. So gab ich den Spaß in den Buchhandel. Er ist hiedurch der Kritik verfallen, und da er es einmal ist, so wird mir aus seiner Anspruchslosigkeit doch wohl keine Pflicht erwachsen, zu schweigen, wenn man ihn nicht für das nimmt, was er sein will.

Es wird das beste sein, ich erzähle zuerst, wie es mit der Entstehung zugegangen ist. Als ich vor etlichen Jahren über Goethes Faust las und an den abgeschmackten Vers des Chors der seligen Knaben im zweiten Teile kam: „er überwächst uns schon — er wird uns lehren", fiel mir mitten im Vortrag ein: das ließe sich

ja hübsch zu einer Satire benutzen: Faust wird im Jenseits Präzeptor bei den seligen Knaben. Der Anfang und das Motiv, daß der Held nachträgliche neue Prüfungen zu bestehen hat, war fertig, und ein Hauptmangel der Dichtung, daß Faust, der, ausgenommen den vierten Akt, nicht gehandelt, nicht gewirkt hat, zu leichten Kaufs beseligt wird, war am Schopfe gefaßt.

Die Ausführung blieb liegen, ohne daß sie gerade aufgegeben war; ich spann ohne bestimmtere Absicht an dem Einfall so fort: Auftritte, wie Faust von seinen Schülern geneckt wird, Mephistopheles als Anstifter schwebten mir vor. In einem anderen Halbjahrskurs, da ich wieder Goethes Faust behandelte, kam ich bei der Betrachtung des zweiten Teiles wie gewöhnlich auf die Allegorie und das reflektierte Symbol zu sprechen. Ich beleuchtete das unorganische Verhältnis zwischen Bild und Inhalt, das in diesen Formen stattfindet; ich zeigte, daß das Bild, da es hier nur als Mittel diene, nicht schön zu sein brauche, daß es ebenso gut unschön oder ganz dürftig sein, ja in diesem Falle dem Zweck besser entsprechen können: ein totes, mechanisches Objekt z. B. nötige uns viel bestimmter als ein lebendiges Wesen, nach dem Vergleichungspunkte zu sehen und den Gedanken zu suchen, der dahinter versteckt sei; eine Lichtschere sei ein ganz passendes Bild der Aufklärung, ein Lichtlöscher versinnliche ganz zweckmäßig den Obskurantismus. Dabei fiel mir ein, ebenso könnte ein Stiefelknecht als Symbol der geistigen Entwicklung gebraucht werden, sofern sie in einem Lösen von Hemmungen, einem Befreien aus inneren Stockungen besteht; Verwicklung in Irrtum, Zweifel, Leidenschaft, die den Fortschritt aufzuhalten droht, wäre dann ein pressender Stiefel, die Leiden des Gemütes auf solchen Knotenpunkten natürlich — Hühneraugen. Die vollendete Absurdität der Vorstellung machte mir Spaß, denn sie erschien mir als ganz gemäße Veranschaulichung der richtigen Konsequenz des Sinnbilder ausbrütenden Verfahrens. Nun ist die Idee der Entwicklung die leitende in der Tragödie Faust; schon der Prolog im Himmel sagt uns, daß die Entwicklung es sei, welcher auch das Böse als Hebel dienen muß, und kündigt an, daß wir alle Trübung des Geistes, Verrennung, Verirrung, Täuschung, Schuld im Leben des Helden unter diesem Standpunkte zu fassen haben. Ich kam auf meinen Gedanken an eine Satire zurück, griff den

Einfall vom Präzeptor wieder auf, knüpfte ihn mit dem Einfall vom Stiefelknecht zusammen und hatte nun den Anfang und das Ende: Faust hat im Vorhimmel noch Proben zu bestehen; nachdem er sie bestanden, soll er in den Himmel aufgenommen und gewürdigt werden, in dem Sinnbilde der Entwicklung das Geheimnis seines Lebens und aller Geschichte anzuschauen. Nun fehlte mir aber noch die Mitte. Der Anfang war leicht zu erweitern: Faust ist in seinem Lehrstande zu schmaler Kost verdammt, Mephistopheles sucht ihn durch Gaumenkitzel zu verführen, dann reizt er die Knaben zu allerhand Schabernack; allein Faust mußte natürlich noch andere und schwerere Proben aushalten als die Geduldprüfungen eines geplagten Schulmanns. Zum Abstrusesten in Goethes Altersprodukt gehören die Mütter nebst dem mystischen Dreifuß, Schlüssel usw. Es lag nichts näher, als daß nun diese daran mußten; sie sollten auf Mephistopheles Rat die Seele des verwegenen Eindringlings durch Schreckbilder zu lähmen suchen. Allein durch was für Schreckbilder? Helena und Euphorion mußten eingeführt, aber nach kurzer Drohung komisch aufgelöst werden, denn mein Faust hatte schon im Anfang, im Gespräch mit Gretchen, zu erkennen gegeben, daß er über die Helena enttäuscht sei. Da kam mir in den Sinn, eine politische Partie einzuschieben; der Gedanke leuchtete mir um so mehr ein, da eine rein literarische Satire schließlich doch der nötigen Würze entbehrt. Es lag sehr nahe, Faust und Valentin zu den Rollen zu verwenden, die ich ihnen zugeteilt habe; der Chor der Trojanerinnen konnte dann die Klein- und Mittelstaaten vorstellen. Belustigend ist, daß die Anzeige in den „Blättern für literarische Unterhaltung" meint, da das Ganze auf harmlosen Unsinn angelegt sei, so hätten die Seitenhiebe auf den „französischen Herrscher" und „besonders" die auf Preußen wegbleiben sollen. Wie schauderhaft, so Heiliges antasten! — Gelegentlich muß ich hier bekennen, daß ich S. 95 versäumt habe, mit ein paar Worten nachzuhelfen, um einem Mißverständnis vorzubeugen; statt: „während fröhlich abgewalzt wird, fällt der Vorhang", hätte ich setzen sollen: „es wird immer rascher und endlich so rasch getanzt, daß man nur e i n e Gestalt zu sehen glaubt; der Vorhang fällt." Darin läge gewiß keine Andeutung, als meinte ich eine Lösung für die deutsche Frage zu wissen, wohl aber ein hinreichend deutlicher Wink, daß ich nicht

meine, wir können dadurch zum Ziele kommen, daß wir an unser Staatenmaterial, wie es ist, die moralische Forderung der Einigkeit stellen. Die Unterlassung eines solchen Winkes hat mir im „Deutschen Museum“ den Hieb zugezogen: „Der Verfasser ist sich über den Standpunkt, den er in politischer Beziehung einnimmt, offenbar selbst nicht klar.“ Ist sich übrigens Herr R. Prutz so klar, daß er zu einer besseren Nachhilfe Rat wüßte, so ziehe ich bescheiden vor seinem politischen Tiefblick die Segel ein.

Zur Ausfüllung meines Rahmens fehlte nun noch dies und das, was mir im weiteren Spiele der Gedanken an den Kern eben so angeschossen ist; so z. B. das Kommers, wozu sich die vier tiefsinnigen Figuren der Kuttenmänner hergeben mußten, das mystische Laxier u. dgl. Es fällt mir nicht ein, mich mit einer Analyse der poetischen Genesis eines Scherzes wichtig machen, vor mir und dem Leser bespiegeln zu wollen; auf das eine und andere komme ich im weiteren Zusammenhang ohnedies zu sprechen.

Kein Intrigenlustspiel, sondern eine phantastische Posse wollte ich machen und habe ich gemacht; wenn ich sage: eine aristophanische Komödie, so soll niemand meinen, ich wolle mich mit Aristophanes vergleichen; aber darum, weil sich einer mit dem Alt- und Großmeister der dramatischen Karikatur an Geist nicht kann messen wollen, wird ihm doch wohl nicht verboten sein, ihm auf den Boden seiner poetischen Gattung zu folgen. Also in der Fabel nicht knotenflechtender Witz, sondern Narrheit, Unmögliches oder Mögliches an Unmögliches gelehnt, kurz das komische Wunder! Die Charaktere nicht durchgeführte menschliche Individuen, sondern derbe Holzschnittbilder aus wenigen Strichen, Marionetten! Der Ton aber, die einzelnen komischen Mittel des Witzes, der Ironie, der Metapher mehr närrisch, frei humoristisch als rein satirisch! Es kann sich an die wilde Komik der Fabel wohl die beißendste Satire knüpfen, das wissen wir aus Aristophanes, aber seiner wahren Natur nach reißt dies ungebundene Spiel über die bloße Absicht des Beißens und Stechens auch hinaus, führt in ein Komisches, das, wie das Schöne um seiner selbst willen schön, so um seiner selbst willen komisch ist, in den „holden Wahnsinn“. Satire muß Satire bleiben, aber phantastische Satire geht gern weiter als ihr Zweck, erhebt sich im Spott über den Spott in das reine, freie Lachen. Es war nicht

eigentlich eine Absicht, ein Entschluß, daß ich den dummlichen, saftigen, dusligen, nicht den fein zugespitzten Ton griff; ich muß nur bekennen, daß es mein Geschmack so ist. Ob unter den zielenden Witzen, die ich eingeflochten, etwas Gutes ist, ziemt natürlich nicht mir zu beurteilen; ich habe mich aber im einzelnen und ganzen mehr des schlechten Witzes befleißigt. Freilich gibt es auch einen guten schlechten und einen schlechten schlechten Witz; zu welcher Gattung der meinige gehört, das zu beurteilen muß ich ebenfalls anderen überlassen. Nur daß ich mir Richter ausbitte, welche noch Sinn haben für das, was an sich komisch ist, nicht bloß für das, was durch Beziehung komisch ist. Ich setze das nächste beste Beispiel her. Es erzählt einer, auf einer Fußreise in der Schweiz haben ihn die Stege, die er an den Hosen trug, nicht wenig belästigt, sie seien immer gerissen. Es wird ihm erwidert: warum er auch solche getragen habe? ihn hätte das Wort Schillers im Liede des Alpenjägers im Wilhelm Tell warnen sollen: „es donnern die Höhen, es zittert der Steg". Hat in dieser Unterhaltung vorher der Erste oder irgendein Dritter sich durch gelehrte Sucht des Zitierens lächerlich gemacht, so ist dies ein treffender Witz, so, was man einen guten nennt; man lächelt mit ironisch aufgezogenen Mundwinkeln; mir aber, ich bekenne mich zu der Ketzerei, gefällt er besser ohne diese Beziehung, ganz nur als schlechter Witz, denn so gibt er einfach froh und dumm zu lachen; ja man kann sagen: hinter der Dummheit liegt etwas Tieferes, denn der, welcher diesen Witz als schlechten macht, stellt eigentlich sich selber dumm, gibt sich als Toren dem Gelächter preis, fingiert gleichsam, er sei derjenige, der wegen abgeschmackten Zitierens zu verspotten sei, und er ist zugleich derjenige, der den Spott vollzieht: dies ist freiere, ist reine komische Aktion. So verhält es sich nun auch mit der komischen Sprachbildung, Sprachverkröpfung, Sprachverschnörklung; Rabelais und Fischart haben sie geübt zunächst als Spott auf das Mönchslatein, zugleich dient sie als entsprechende Form der tollen Fabel, welche die Unnatur des Mönchs- und Ritterwesens, die Ungeheuerlichkeit, die Lügengebirge der Ritterromane parodiert; aber die Narrheit geht viel weiter, als zum Zwecke nötig war, die Zunge gerät in ein freies, trunkenes Spiel, ein rein törichtes Lallen, so wie ja auch im Inhalt der satirische Anlauf die Phantasie der beiden Humoristen ins freie

Schweben weit über das Ziel fortreißt. Meine sprachlichen Schnaken haben den Zweck, die Manieriertheit, die behäbige Affektion von Goethes Altersstyl zu parodieren; Spuren desselben zeigen sich schon im ersten Teile des Faust; der Ostergesang z. B. hat schöne Partien, aber die dreifachen, ja fünffachen gleitenden Reime („preisenden, beweisenden, speisenden, reisenden, verheißenden") sind doch bereits Schnörkel; auf diese und auf das Übermaß des Opernhaften, was in den häufigen Gesangstücken schon hier eindringt, sind meine Chöre unsichtbarer böser und guter Geister in den zwei ersten Akten gemünzt, schweifen aber im Taumel der Laune über das Schußziel hinaus, wie die Situationen und die einzelnen Scherze im übrigen eben auch darüber hinausfahren. Bei diesen Sprachspielen — auch dies mag hier noch angeführt werden — schöpfte ich mitunter aus dem süddeutschen Dialekt, wie ja bei aller lustigen Possendichtung von jeher die Mundart hat herhalten müssen; natürlich muß ich mir Leser wünschen, die, wenn sie nicht diesen Dialekt kennen, doch noch in einem Dialekte zu Hause sind; wer diesem naiven Elemente ganz entfremdet, aus dem Naturboden der Sprache ganz entwurzelt ist, dem muß zugleich mit dem fremdartigen Hanswurstkleid alles zusammen in meiner Posse wildfremd vorkommen.

Dies alles war, wie gesagt, mein eigener Geschmack, aber mein Urteil billigte, was die natürliche Neigung ergriffen, weil mir Goethe zu lieb ist und zu hoch steht, als daß ich lauter spitze Pfeile des stechenden Witzes auf ihn hätte abschießen mögen. Mein Unwille gilt ja mehr dem unkritischen Kultus seines wunderlichen Machwerkes, mehr der wohlweisen Geschäftigkeit der Deutungswüteriche, die sich von dem alten Herrn an der Nase herumziehen lassen, als ihm selbst; allein auch diese sollten, meine ich, immerhin selbst noch mitlachen können, wenn sie anders Humor haben, denn, noch einmal, ich bin kein Freund des Witzes, der so trifft, daß der Getroffene nicht mitlachen kann. Doch wir müssen bei Goethe stehen bleiben: ich hielt also für erlaubt und für recht, auf ihn mit der Narrenpritsche zu schlagen; allein ich muß dies genauer bestimmen: ich wollte mich gegen Goethe auf Goethe stützen, ich wollte von dem greisenhaften Dichter an den ursprünglichen und gesunden appellieren. Ich bin aufs innigste überzeugt: Wenn man Goethe dem Jüngling, nein, auch Goethe dem Mann diesen seinen

zweiten Teil Faust hätte hinzeigen und sagen können: sieh, dies wirst du einmal machen, ihm hätte zuerst die Hand zu einer ausgiebigen Ohrfeige gezuckt, dann aber wäre er in Lachen ausgebrochen; hierauf hätte er sich vielleicht erbitten lassen, aufmerksamer zu lesen; da hätte er in den humoristischen Stellen und in der Idee, seinen Faust als Fürsten eines freien Volkes sterben zu lassen, sich selbst wieder erkannt, aber nur um so kläglicher hätte er im Hinblick auf alles Übrige die Götter angefleht: schützet mich vor mir selbst, erlöset mich von diesem Zerrbild meines besseren Ich, das sich mir auf den Rücken schnüren und mit mir in die Ewigkeit wandern will, schickt mir einen Retter, der mir diesen Kobold vom Halse schafft, der mir mit einem himmlischen Höllenstein diese große, ruppige Warze wegätzt, der mir diesen langen, langen Zopf mit dem zierlichen Schwänzchen, den ich mir anbinden soll, mit breiter Schere abschneidet! — Ob die Götter mich zu diesem Werk ausersehen haben, ob ich mich ohne ihren Willen dazu aufgedrängt habe? Ich weiß es nicht; genug, ich wollte dieser Retter sein, ich wollte Goethe von Goethe retten und ich lebe des Glaubens, daß er im Elysium mir dankt; denn Goethe im Elysium ist ja der verjüngte, der wahre Goethe, nicht der Allegorientrödler und Geheimnisdüftler von 70—82 Jahren.

Herr Julian Schmidt (er wird es doch wohl selber sein) hat sich in den „Grenzboten" mit einem kurzen, heraufgedrückten, vornehmverächtlichen Rülpsen über meinen Scherz ausgelassen und über den Schlußvers gesagt: „wenn der Verfasser zuletzt Goethe aus einem Himmelsfenster schauen und herzlich über das Stück lachen läßt, so erlauben wir uns dies für ein Mißverständnis der Person zu halten." Ich finde in Herrn Schmidts Kritik mehr Behagen (an der Bosheit) als Witz; ich kann ihm aber in aller Aufrichtigkeit sagen: ich bedaure, daß er mit dem Lesen des Heftchens Zeit verloren hat: es ist nur für Leute, die er für Kinder halten muß und soll.

Der Berufung von dem alten an den jugendlichen und männlichen Goethe habe ich tatsächliche Gestalt gegeben, indem ich aus dem ersten Teil den Valentin herübernahm und gegen die ausgestopften Bälge der Allegorie, gegen die humanitarische Tatenscheue Fausts als naive Kraft, als breiten Pfeiler hinstellte. Nicht ohne einen gelinden Schauder über meinen Frevel zog ich auch Gretchen

herein. Die Anzeige in den „Blättern für literarische Unterhaltung" meinte, den ersten Teil hätte ich ganz verschonen müssen. Ich weiß nicht warum; die Komik hat selbst die reinsten Gestalten der Poesie niemals verschont und ist auch niemals dazu verpflichtet gewesen; es kommt ja nicht auf den Gegenstand, sondern auf den Geist an. Vollends wenn es gilt, den verspäteten zweiten Teil eines Gedichtes, den ich für ein blutloses, lebensunfähiges Gebild halte, aus dem Sattel zu heben, so kann mir niemand verwehren, meinen Hebel im guten ersten Teile zu holen. Freilich Valentin ist mir positiver Hebel, Gretchen negativer; ich fingiere, sie sei durch Lesung des zweiten Teils der Tragödie eine unnatürliche Person, eine geschraubte Bildungsdame geworden. Dies ist eben nur der Ausdruck für das Gefühl des Bedauerns, daß die liebliche, naturvolle Gestalt in die Nachbarschaft von Schemen, von Alraunen, Larven zu stehen gekommen ist, von Halbleichen, die nach Opium riechen. Mir habe ich sie durch meinen Frevel nicht verderbt, mit Entzücken und Rührung folge ich ihr bis zum letzten schweren Gang wie vorher; ich denke, so wird es anderen auch gehen.

Als das mutwillige Opus in die Welt gegangen war, versicherten mich Leute, an deren Urteil mir etwas liegt, sie haben darüber lachen müssen, daß ihnen die hellen Tränen in den Augen standen. Mir selbst hatten die Späße, wie sie mir einfielen, das Zwerchfell geschüttelt. Nun kamen nach und nach die Kritiken. Herr Robert Prutz fand die Scherze hölzern, erzwungen, schwerfällig, pedantisch: „die Ader des Humors fließt nicht freiwillig, sondern der Verfasser muß erst pressen und pumpen, bevor sie wenige dürftige Tropfen hergibt." Ich kann dagegen nichts setzen, als daß meines Erinnerns mir die Narrheiten lustig von selbst gekommen sind; wie sollte ich der Geck sein, ein Wort weiter hierüber vorzubringen? Aber ich möchte Herrn Prutz doch fragen, warum ihm denn auch gar so schnell das Pumpen einfällt?

Doch ich wollte, ehe ich die verwerfenden Stimmen der Kritik aufnähme, noch von einer heiteren Erfahrung melden. Es liegt in der Natur einer Poesie, die sich in Sinnbildern bewegt und dazwischen wieder solches bringt, was nicht sinnbildlich, sondern eigentlich gemeint ist, daß man im dunkeln bleibt, wo das eine aufhöre, das andere beginne. „Das bedeutet noch etwas!" „Nein,

das bedeutet nichts weiter, das ist eben, was es ist!'" So zanken sich die Ausleger. Ich habe nun in meine Posse einiges mit Absicht gesteckt, was in diesem Sinne Verlegenheit bereiten sollte; ich erlebte aber den Spaß, daß man sich über einigen schlechten Witzen und über Figuren, die eben einfach zum Apparat gehören, um eine Handlung durchzuführen, welche als Ganzes dann freilich komisch allegorischen Sinn hat, mit geschäftiger Wichtigkeit den Kopf zerbrach. Wer steckt hinter dem D. Marianus? Wer hinter den drei Patres? Hinter dem „strengen Bötticher" wohl niemand anders als die bekannte literarische Klatschbase? Ich habe nicht an solche Anspielung gedacht, Böttiicher ist eben ein anderes Wort für Küfer, „Retticher", was eben dort steht, nichts als eine närrische Silbenerweiterung wie: „Nach Arabichen, nach Arabichen, gib mir jetzt den Wanderstabichen." Hinter solchen einzelnen Schnurren etwas zu suchen, ist selbst der im Morgenblatt erschienenen Anzeige widerfahren, der einzigen, die auf das Wesen der phantastischen Satire eingieng und freundlich dem Humor Humor entgegenbrachte. Sie hat übrigens zwischen zwei Sätzen, die sie aufstellt, ein gewisses Dunkel stehen gelassen. Sie gibt eine absolute Narrheit zu, verlangt aber, daß sie schließlich doch auf einen bedeutenden Gegenstand sich beziehen müsse. „Im vorliegenden Fall muß sich alle Dummheit, alle Schweinerei auf die Faustsche Allegorie beziehen, und zwar als auf etwas ganz ernsthaft Vorausgesetztes, etwas Tiefes und Geheimnisvolles. Wo diese Beziehung auf irgendeinem Punkte zurücktritt, da wird die komische Dummheit einfach dumm und abgeschmackt, da schlägt die gesalzene, witzige Schweinerei in das schlechthin Häßliche und Degoutierende um." Der Verfasser hat aber ja der Komik ihre Willkür eingeräumt, „regellos wilde und halsbrecherische Sprünge" erlaubt. Wie lang oder wie kurz soll nun das Band sein, das sie auch bei diesen Sprüngen am satirischen Zwecke festhält? Da liegt ja eben die Frage. Daß einzelne Wortwitze und dergleichen kleine Ware auch zwecklos spielen dürfen, wird er nicht verneinen. Ob er bei weniger untergeordneten Stücken, bei ganzen Auftritten dem Band eine erwünschte Länge läßt, ersieht man nicht deutlich aus seinen Worten. Ich will als Beispiel nur die Verzapfung durch Valentin hier anführen. Zunächst bedeutet sie nichts, sie ist eben ein Punktum, das ich brauchte, die Läuterung

mußte eben ein Ende erreichen. Verlangt nun der Verfasser dieser Anzeige, daß das derbe Motiv unmittelbar etwas bedeute im Sinn der Parodie der Allegorie, so muß er obiges verwerfende Urteil auf dasselbe anwenden. Allein mittelbar bedeutet der gröbliche Auftritt allerdings etwas, schlägt auf etwas: er will sagen, es sei keine Kunst, die Leser anzureizen, daß sie sich vergeblich die Zähne an Rätseln ausbeißen, wenn man so „hineingeheimnisset" wie Goethe, wenn man dunkle Sinnbilder ausheckt, über deren Grenze, wo sie der direkten poetischen Darstellung Platz machen, kein Licht zu finden ist; wie das vorhergehende Laxier will er ferner sagen, daß im allegorischen Geheimniskram keine Grenze zwischen dem Schönen und Häßlichen zu setzen ist. Dieser Grad von Beziehung ist nach meinem Dafürhalten hinreichend. Unser Kritiker wird nicht behaupten wollen, daß die Verspottung der Allegorie stets eine so nahe Beziehung auf die verspottete Allegorie haben müsse wie das eben genannte Motiv des Laxiers, das neben der angegebenen allgemeinern Absicht einleuchtend genug den inneren Läuterungsprozeß komisch symbolisiert; man muß einen Spielraum offen lassen, der satirische Stab, mit reinem Mutwillen lang in der Luft gewirbelt, muß nicht auf ein Nächstes treffen, sondern kann auf Distanz nach Entlegenerem geschleudert werden. Übrigens führt das Beispiel auf die Frage nach dem Recht des Zynismus, wovon ich nachher ein Wörtchen zu sagen habe. Ich muß zuerst einen Einwand aufnehmen, der einer solchen Satire das Recht der Existenz in jetziger Zeit überhaupt bestreitet.

Eine Travestie des berühmten Werkes sei ein Anachronismus, heißt es im Deutschen Museum; vor dreißig Jahren etwa, als es erschien, sei es Zeit für eine solche gewesen; seitdem haben wir dasselbe so gründlich kennen gelernt, der Zusammenhang, in welchem es mit dem gesamten Leben und Wirken des Dichters steht, liege uns so deutlich vor Augen und das Urteil über seine Vorzüge sowohl wie über seine Schwächen habe sich im allgemeinen so festgestellt, daß die Satire post festum komme. Wie? Wir sollen mit diesem Poem fertig sein? Haben wir uns bis heute auch nur über den Sinn der rätselhaftesten Allegorien verständigt? Weiß jemand gewiß, was der Homunkulus bedeutet? Was der große Pan, der Ausbruch des Feuers bei dem Mummenschanz? Der Drei-

fuß, der Schlüssel? Die dunkeln Fratzen alle der klassischen Walpurgisnacht? Wenn Herr Prutz es gewiß weiß — ich meinesteils kann mich nicht solcher Weisheit rühmen; ich kann aber auf die Ausleger hinweisen, die sich heute noch streiten. Sie werden sich ewig streiten. Goethe hat es so gewollt; er hat beliebt, nicht nur Allegorien, sondern solche Allegorien auszuhecken, welche Rätsel sind und bleiben, nicht nur Rätsel, sondern solche Rätsel, von denen man, so lang und oft man rät, nie wissen kann, ob man erraten hat. Und weiß jemand gewiß, wo die Grenzen zwischen Allegorie und direkter Dichtung zu ziehen sind? Hat mir nicht mein Freund und Mitarbeiter an der Ästhetik, Köstlin, das Leid angetan, sich über dies wie über jenes mit Herrn Düntzer zu zanken? Ja vergißt nicht fast die ganze kritische Welt heute noch die ersten ästhetischen Prinzipien, den absoluten Wertunterschied zwischen lebendig-poetischer Gestalt und zwischen unerquicklicher Sinnbildnerei, wenn sie mit offenem Mund und hochgezogenen Brauen vor das hochheilige Mysterium tritt? Hat man nicht unbegreiflicherweise theatralische Aufführungen versucht und denkt nicht selbst Köstlin an solche? Wenn man erkannt hat, daß uns Goethe vor allem ein Bild seiner eigenen humanistischen, wissenschaftlichen Entwicklung gibt, räumt jemand ein, was ein Kind einsehen kann, daß er darüber das Nötigste versäumt, nämlich seinen Faust beizeit und energisch ins handelnde Leben zu stoßen? Nun aber die Unglücklichen, die Millionen, die ohne gelehrten Apparat und doch mit gebildetem Sinn an ein Werk Goethes treten, gern bewundern möchten und nicht verstehen können, bei dem besten Willen, zu verehren, sich verdrießlich abquälen und sich's nicht zu gestehen wagen, weil die hochnasigen Kritiker ihnen unverbesserlich das profunde Werk anpreisen! Die armen Gutmütigen, die nun in der Angst ihres Herzens meinen, sich selbst die Schuld zuschreiben zu müssen, wenn sie nicht verstehen, nicht bewundern können! Und da soll eine Satire verspätet sein? Diese Unglücklichen soll nicht die befreiende Kraft der Komik von dem drückenden Alp erlösen? Und dem Gelehrtenvolke soll sie nicht sagen: gebt's einmal auf, den ungeheueren Lebtag aus einem halbkindischen Altersprodukte Goethes zu machen; tut dem alten Herrn das Leid nicht an, Abgötterei mit seinen späten Schnaken zu treiben; ach, laßt ihn um Himmels willen

drin sitzen, in seinem Stübchen, kritzeln und seine seltsamen Schnörkel auf dem Papiere ziehen, schonet ihn im Andenken an die gute Zeit seiner vollen Kraft; seht, ihr macht ihn nur lächerlich und euch selber mit, denn man weiß recht wohl, welche zwei Dinge ihr miteinander verwechselt: das Glück eurer Eitelkeit im Deuten, Raten, vermeintlichen Erratenhaben tragt ihr auf das Gedicht über, legt ihr ihm als ästhetischen Wert bei!

Und nun zum Vorwurf des Zynismus! Ich finde ihn in keiner literarischen Zeitschrift, nur in einem Lokalblatt ausgesprochen, weiß aber wohl, daß er stark unter den Leuten umgieng, und sah es natürlich voraus. Man hat etwa gesagt: was einem Aristophanes, Rabelais, Fischart erlaubt sei, das stehe einem Kind unserer Zeit nicht mehr zu. Warum denn nicht? Die Unnatur zu bekämpfen, dazu hat man den Zynismus und wird ihn haben, solange die Welt steht. Die Zeit der Glacéhandschuhe und Lackstiefel und Krinolinen ist verbildet genug, ihn zu bedürfen, und ist doch noch stark genug, ihn zu ertragen. Ich weiß, daß vernünftige Frauen, die noch Natur und Humor besitzen, herzlich über den Deutobold gelacht haben. Doch es handelt sich um den näheren Anknüpfungspunkt. Das Bild in der Allegorie, habe ich gesagt, kann dem Zwecke besser dienen, wenn es in einem unlebendigen, ja mechanischen Objekte, als wenn es in einem lebendigen, der Schönheit fähigen besteht. Ich setze hinzu: wenn es für sich geradezu häßlich ist; denn ein häßliches kann nach Umständen den Vergleichungspunkt einleuchtender hervorspringen lassen als ein schönes oder nur sauberes. Das Häßliche kann auch das physisch Ekelhafte sein. Goethe sagt z. B.: „D. Marianus (in der obersten, reinlichsten Zelle)". Die Bedeutung ist diesmal freilich nicht dunkel, der Vergleichungspunkt springt in die Augen: die Reinlichkeit bedeutet die innere Reinheit, den Läuterungsgrad des Herrn Doktor. Aber wie abgeschmackt! Die Zellen der drei Patres sind demnach wohl in drei Abstufungen nach unten eine dreckiger als die andere? Kann man widerstehen, diesen Tiefsinn des Schmutzes in einem läuternden Laxier, das dem Faust eingeschüttet wird, so wie die absurde Mysteriosität des Weges zu den Müttern durch das Unaussprechliche gewisser Teile eines Gebäudes zu parodieren? Ist mit dem Häßlichen überhaupt nach Lessings altem Satze nicht auch das Ekelhafte

zulässig in der Kunst, wenn es nur dem Komischen (wie ein andermal dem Furchtbaren) dient? Doch wohlgemerkt: vom Zynischen ist das Obszöne, das geschlechtlich Anstößige zu unterscheiden. Goethe hat sich darin viel, sehr viel erlaubt. Ich meinesteils gestehe, daß mir ein gewisses Motiv, wodurch Mephistopheles von der Leiche des Faust abgelockt wird, mehr ekelhaft als komisch ist; noch widerlicher ein anderes: Wie Faust mit Helena sich gefunden hat und vor allem Volk neben ihr thronet, heißt es:

Näher und näher sitzen sie schon
Aneinander gelehnet,
Schulter an Schulter, Knie an Knie;
Hand in Hand wiegen sie sich
Über des Throns
Aufgepolsterter Herrlichkeit.
Nicht versagt sich die Majestät
Heimlicher Freuden
Vor den Augen des Volkes
Übermütiges Offenbarsein.

Soll wohl auch etwas recht Tiefes bedeuten; was? weiß der Himmel, ich nicht. Ob es aber etwas oder nichts bedeute, es ist in beiden Fällen gleich schamlos und vor allem ein Faustschlag ins Gesicht des richtigen antiken Gefühls, seiner Strenge, seiner keuschen Unterscheidung des Zusammenhangs, in welchem das Sinnliche sich frei bewegen darf. Goethe in seiner guten Zeit hätte sich lieber selbst ins Gesicht gespuckt, als daß er so etwas geschrieben hätte. Von gewissen Gedankenstrichen in den Blocksbergszenen, dort wo mit den Hexen getanzt wird, wollen wir schweigen; Goethe mag versuchen, das Ekelhafteste, was je gewagt worden ist, aus der gegebenen Absicht einer Charakteristik der ganzen Wollust bis in die Abgründe ihres Schlamms zu rechtfertigen. Es wäre leicht gewesen und hätte nahe genug gelegen, in der Satire ihm auch auf den Boden des Obszönen zu folgen; es war nicht mein Geschmack. Dafür spreche ich aber auch an, daß man nicht zimperlich tue über meine unschuldigen paar Sauereien aus dem Gebiete der naturalia non turpia. Oder muß man ein Aristophanes, ein Goethe, ein Genie sein, um den Freibrief für einen zynischen Spaß zu erschwingen?

Wo steht das geschrieben? Welcher Polizeidiener des Anstandes hat mir Verhaltungsregeln vorzuschreiben? Ja, nicht wahr, ihr naserümpfenden Zeremonienmeister, wenn ihr's aus dem Griechischen oder etwa dem Englischen übersetzen müßtet, da wär's etwas anderes? Da möchte ich euer Gemecker hören! Oder auch nicht!

Zum Schlusse nun noch ein Wort von dem Refrain, der fast in allen Anzeigen der Posse, die mir zu Gesichte gekommen, wiederkehrt: Mangel an Erfindung und Witz. Ich komme hier auf den Anfang meiner Selbstverteidigung zurück: Man müßte eine Satire über mich selbst schreiben, wenn ich so abgeschmackt wäre, mich als mein eigener Ritter für mich zu schlagen in der Frage, ob Witz in meiner Schnurre sei oder nicht; unterscheidet man aber Witz von Erfindung, so wird das letztere Wort doch wohl auf die Situationen, die Fabel zu beziehen sein, und da darf ich billig in Anspruch nehmen, daß man eine phantastische Posse nicht an dem Maßstab einer verwickelten naturgemäßen Lustspielhandlung messe. Also, wie schon gesagt, ich verlange, daß man die Gattung im Auge behalte. Was meint denn Herr R. Prutz, wenn er sagt, es fehle meinem Schwank an „aller eigentlichen Handlung"? Er selbst hat einmal eine phantastische Posse geschrieben; ich habe seinerzeit mich der „Politischen Wochenstube" höchlich erfreut, in meinen Vorlesungen sie immer rühmend erwähnt; das gelungenste Stück der höchst einfachen Handlung darin ist die Zangenentbindung Schellings; das Motiv dazu ist von Hans Sachs entlehnt, aus dem „Narrenschneiden", mir fiel es aber nie ein, ihm das aufzumutzen; nur jetzt muß ich ihn bitten, an seine Nase zu fühlen. Im übrigen kann ich mich trösten, mit einem unendlich Größeren, als ich bin, mich in gleicher Verdammnis zu befinden. Ich sah mir, als das Donnerwort der Kritik erscholl: „Mangel an Erfindung", den alten Schalk Aristophanes wieder an, z. B. seine zwei literarischen oder besser kulturhistorischen, geistes- und sittengeschichtlichen Komödien. In den Fröschen: die Unterweltsfahrt des Dionysos, Begrüßung des Herkules, Prügelszene mit Aeakus, dann der Wettstreit der zwei Dichter, die in Handlung übersetzte komische Metapher von der Wage — das ist alles. Die Wolken sind noch ärmer an sogenannter Handlung. Strepsiades gibt seinen Sohn in die Denkanstalt des Sokrates, benutzt die Sophistik, die sich der Sprößling daselbst angeeignet, zur Abschütt-

lung von Gläubigern, wird dann von ihm geprügelt und zündet dem Meister der Spekulation sein Seminar über dem Kopf an: Punktum. Es ist eine hübsche Art Rechnung, mir den komischen Geist absprechen und dann mehr von mir verlangen als von dem, der ihn im vollsten Maße besaß. Man wird mir nicht entgegenhalten, es handle sich nicht von der Zahl, sondern von dem komischen Werte der Situationen; ob Faust als Schulmeister in seiner Hungerkur und unter den Knaben, dann bei den Müttern, dann als Fuchs bei dem Kommers, als Gegenstand der mystisch-medizinischen Läuterung und endlich als Eingeweihter der Mysterien komisch ist oder nicht, das müssen die Lachmuskeln der Leser entscheiden, natürlich derjenigen, denen Natur und Humor die Kompetenz zuspricht; nein, sofern von der Qualität, dem komischen Werte die Rede ist, haben meine Kritiker ganz deutlich jene Situationen d a r u m verworfen, weil sie nicht realistisch sind im Sinne des modernen Lustspiels, das sich auf dem Boden der Naturwahrheit bewegt und natürlich Schlag auf Schlag eine reiche Reihe komischer Situationen abspinnt; das sagt namentlich der Ausdruck: Mangel an „eigentlicher“ Handlung; im übrigen aber haben sie die Quantität, die Zahl der Situationen im Auge und, wie gesagt, da kann ich mich mit Aristophanes trösten.

Nun aber ja — die Ausfüllung des Rahmens, darauf wird es ankommen, das ist die Hauptsache, also „der Witz“. Ich weiß zwar nicht so ganz, ob es richtig ist; die Erfindung der Handlung wird doch auch etwas sein; beides wird an Bedeutung gleichwiegen: das Drastische des Vorgangs und die einzelnen komischen Lichtpunkte, die im Dialog und Monolog, in den Gesängen aufgesetzt sind. Und freilich, hier ist meine Rede pro domo eigentlich zu Ende. Ich kann nur sagen: Witz, der durch Beziehung komisch ist, Stechwitz ist wenig darin, blutwenig, kann nur wiederholen: mein Geschmack ist der zwecklose, der närrische, der natursaftige Witz, der schlechte, wenn man will. Er ist wohl auch der gutmütige, denn durch ihn erhalten die verspotteten, karikierten Personen den Charakter der Behaglichkeit, der Wohligkeit. Sehen wir noch auf einen Komödiendichter der neueren Zeit. Molière ist eigentlich bitterer Satiriker, allein er geht oft über, ich meinesteils sage: er erhebt sich in ein Spiel zweckloser Narrheit und Fröhlichkeit, durch das er uns nicht das

spitze Lächeln des Spotts, sondern das helle, offene Lachen des befreiten Gemüts und der befreiten Sinnlichkeit abgewinnt. Dahin gehört z. B. das Examen im malade imaginaire mit dem Klistierspritzenballett. Den Examinatoren und dem Kandidaten ist es in ihrem Unsinn, ihrer Ignoranz viel zu wohl, als daß es uns nicht mit ihnen rein wohl werden müßte, und unsere entfesselten Nerven tanzen lustig mit; alles sprudelt von komischem opus supererogativum.

Ich will nun noch einen Beleg hersetzen über das Verhalten der Leute unserer Zeit zu solcher Mischung des hellen, naturfrohen Spaßes mit der Satire, wie auch ich sie, natürlich noch ungebundener, da ich keine realistische Komödie schreiben wollte, gebraut habe. Die Anzeige in den „Unterhaltungen am häuslichen Herd" beklagt zuerst, wie die frühere „romantische Lust an allerlei polemischem Spektakel und ‚ungeheurer Heiterkeit' durch das majestätische Allongeperückenschütteln und summarische realistische Abmucken in unseren ‚Literaturgeschichten bis auf die neueste Zeit' gründlich zum Schweigen gebracht sei", findet dann einige Partien in meinem Schwanke nicht übel und schließt: „an den meisten übrigen Stellen tritt zu oft die nur grunzende und johlende Lustigkeit an die Stelle des wirklichen Witzes." So ist es; jahraus, jahrein seufzt und schreit ihr nach Natur, klagt über die Reflektiertheit, Unerquicklichkeit, zersetzende Säure, stachliche Spitzheit der Geister, die Phantasielosigkeit in der Dichtung, die aus der trockenen Erdkruste der Naturwahrheit und der verständigen Beziehungen nicht heraus kann; kommt sie aber einmal, die Natur in ihrer Saftigkeit, freien Sinnlichkeit, kommt der Humor, dem es wohl ist auch ohne Beziehungen, und ruft euch zu: tut mit, lacht einmal laut, hellauf, froh, unklug, vergeßt eure Weisheit, Wisserei und pfiffige Witzlerei, dann rümpft ihr die Nasen!

Ach was! geht mir weg! Wenn die Dummheit eine zweite Auflage erlebt, soll euch mein Valentin zurufen:

Wir boten euch sausenden, spritzenden, jungen Wein,
  Daran zu trinken einen fröhlichen Daps;
Euch aber dünkt der frische Trunk nicht fein,
  Denn eurer Zunge Lederhaut will Schnaps!

(Kritische Gänge, N. F., II. Band, 4. Heft, 1873.)

# Ludwig Uhland.

Schon oft hat man die Züge von Uhlands Muse mit dem Charakter der schwäbischen Landschaft verglichen; auch ich, wenn ich mein Vaterland besuchte, wenn der Dampfwagen von der Albhöhe zu Tale gerollt war, wenn die Berge, Burgen, Wälder und Auen nun vor den Augen sich auftaten, habe mir mehr als einmal gesagt: dies ist nun doch recht natürlich die Heimat Uhlands. Es will mir nur scheinen, als liebe man die beiden zu sehr nur obenhin zu vergleichen. Der Grundstock Schwabens, die Alb, zeigt im großen herbe, eckige, ja trockene Umrisse. Auf wenige Teile paßt Hölderlins schönes Wort: „Das wogende Gebirge"; schwungvoller Linienzug ist nicht häufig, am meisten heben sich durch reine, fließende Formen, selbst südlicher Zeichnung vergleichbar, einzelne Vorberge, wie Achalm und Hohenstaufen. Ähnliches gilt von den Höhen des württembergischen Schwarzwaldes; sie bauen sich nicht in so schönen Verhältnissen, wie man sie im Badischen findet, wenn man etwa oberhalb Freiburg den Belchen und seine Umgebung überschaut. Durch die Ebenen des Unterlandes zieht sich manche größere und kleinere Höhenkette, häufig mit anmutigen, weichen, sanften, selten mit stolzen, vielfach mit eintönigen, schleichenden, klumpigen Formen; rasche, entschlossene, freie und leichte Steigung der Linie wird man nur sehr ausnahmsweise finden. Tritt man aber jenem unserem Mittelgebirge, der Alb, näher, modelliert die Sonne scharf ihre Abhänge, ihre Täler, ihre Felsen, so wird man die Befriedigung fühlen, die der Eindruck des tüchtig Eigentümlichen gibt; man wird sich sagen: dies alles ist etwas eigensinnig, aber durchaus individuell, es hat Physiognomie, es hat Charakter. Es gibt Tage, Stunden, wo der ganze Gebirgszug sich in ein tiefes Graublau kleidet; da hat man so recht die Empfindung des kraftvoll Spröden, des Stählernen, und wenn die Abendsonne ihr Gold, ihren Purpur in diese tiefen Farbentöne wirft, so fühlt sich die Phantasie wie in ein Reich dunkelglühender Kraft getragen. Lockt uns aber der gewundene Taleinschnitt, der murmelnde Bach, der Waldschatten, da hineinzuwandern, suchen wir das gemütlich Heimliche, das vertraulich Enge und Geschlossene, so wird die Erwartung nicht täuschen. Durch

Wiesengrün am krystallenen Bergwasser, durch Obstbäume, deren Äste sich unter dem Segen des Jahres biegen, schlendern wir nach dem Dunkel des prachtvoll üppigen Waldes, lassen uns im Moose nieder und träumen unter Vogelgesang von vergangenen Zeiten, von Jugend, von Liebe, von Freundschaft, von Freuden, Leiden und Taten des Lebens. Doch wir sehnen uns auch wieder nach dem Weiten und Offenen, Berg und Fels beginnt uns zu drücken, zu beängstigen, also hinaus ins freie, ebene Land! Bleibt dem Gebirg als einem Ganzen der Stempel des Herben und Harten, obwohl immer Großen und Mächtigen, so lautet hier alles einladend, freundlich, heiter und fruchtbar. Die gute Ehe des Strengen und Zarten, des Starken und Milden, sie ist kaum irgendwo reiner vollzogen als im guten Schwabenländchen. Wein, Obst, Korn, samtener Rasen, weicher Baumschlag legt sich wie linder Mantel um Gelände des Hügels, über sanfte Ebenen, die zwischen Weiden und Pappeln der mäßige Fluß durchrauscht; wohl auch eine gewisse Melancholie zieht sich durch diese segensreiche Reizwelt hin: sie mag mit der genannten Erdbildung im Zusammenhang stehen, die bei so viel schönem Wechsel so wenig freie Großartigkeit der Formen zeigt; eine Wehmut, ich weiß nicht, welche unbefriedigte Sehnsucht schleicht sich, mit Lust und Freude seltsam gemischt, in das ahnungsvoll ergriffene Gemüt und heftet sich verstärkt an die häufigen Burgtrümmer, welche wie ein verzitternder Klang die Sage umschwebt.

Als die Kunde von Uhlands Tod zu mir gelangte, trat seine Erscheinung lebendiger als je vor mein Gedächtnis. Mir war, als sähe ich ihn eben über die Neckarbrücke gehen mit seinen langen Schritten, den Kopf steil, etwas zurückgeworfen oder eigentlich im Auftreten bei jedem Schritt etwas zurück und seitwärts bewegend; „was ich nicht will, will ich nicht, und was ich nicht will, tue ich eben nicht, da bringt mich keine Gewalt der Erde dazu“, so schien jeder Zug dieser Gangart und Haltung zu sagen. Uhlands Kopf war auf den ersten Anblick nichts weniger als schön; kleines, zurückgeschobenes Kinn gehört bekanntlich zu den auffallenden Mißbildungen des menschlichen Profils; über dieser unzulänglichen Basis trat scharf und herbgeschlossen, mit etwas abwärts gezogenen Winkeln der Mund hervor; die Nase war kräftig gebildet, hier lag nichts Kleinliches, Energie sprach aus ihrer mäßig gebogenen Mitte,

Scharfsinn aus ihrer länglich gezogenen Spitze. Was nun aber jedem prüfenden Auge den ungewöhnlichen Menschen verkündigte, das war die hohe, breite, ausgezeichnet individuelle Stirn; eine mäßige Einziehung über dem markierten Vorsprung der Augenknochen, dann eine rückwärts geneigte mächtige Auswölbung, die obere, früh kahl gewordene Fläche groß, nach leichter Einsenkung in kräftigen Hügeln nach hinten abfallend — hier sprach alles: dies ist ein Charakter und ein Geist, tiefe Denkkraft, Forschergabe vereinigen sich da mit unbeugsamem Willen, auf den ein sicherer Verlaß ist, unbedingter Realität, Echtheit, Mannhaftigkeit, Standhaftigkeit, die allerdings wohl auch in spröden Eigensinn ausläuft, Größe und vorwärtsdringende Kraft mit unberechenbarem Beharren bei Einzelnem, vielleicht mit wunderlicher Schwerfälligkeit und Umständlichkeit. Das ist gewiß, einen festen, tiefen, gründlichen, deutschen Mann mochte man leicht in dieser höchst eigenartigen, knorrigen, eckigen, kantigen Bildung erkennen, einen Dichter nicht. Nun aber legte und goß sich noch etwas ganz anderes über diese harten, markigen und doch teilweise wieder kleinlichen Formen. Vor allem muß ich die Schläfen nennen; eine nicht zu beschreibende, rührende Zartheit lag über dieser Bildung, erhöht von dem Spiele der etwas gerollten, früher blonden, ergrauten Locken. Das blaue Auge war klein und schien dem oberflächlichen Beobachter unbedeutend, natürliche Empfindlichkeit des Organs und Gewohnheit des Studierens hatte die Lider etwas zusammengezogen, gerötet und ein Netz von Fältchen um die äußeren Winkel gebildet; wer aber genauer zusah, wer in vertrauter Nähe in dies Auge blickte, dem sprach es von unergründeten Tiefen der Empfindung und Ahnung, von geheimen Wundern der Seele, von Milde und Güte. Ich kenne nur e i n gutes Bild von Uhland, ein Ölgemälde, ich meine von Morf in Stuttgart, Brustbild, das Gesicht von vorn, jugendlich, die Haare noch voll und blond; ganz unglücklich ist das Profilbild in den Ausgaben der Gedichte. Für den Bildhauer wäre trotzdem, daß nur die Farbe jenen unbeschreiblichen Schimmer des Auges wiedergeben kann, der Uhlandische Kopf keine ungünstige Aufgabe; solche harte nordische Formen lassen sich, wenn sie charaktervoll sind, durch eine mit dem Gesetz der Treue richtig abgewogene Stylisierung recht wohl in das Monumentale rücken, und was das Auge betrifft, so hat ja die plastische Kunst ihre Mittel,

durch ausdrucksvolle Behandlung der Höhle, der ganzen Umgebung, der Lider eine dem Kolorit sich annähernde Wirkung hervorzubringen. Wer nun diese Schläfe, Locken, zarte Einziehung und Blick des Auges recht anschaute, dem war, als hätte die herben Grundlagen der Kopfbildung ein Anhauch von oben berührt, mit lindem Wehen übergossen, mit zarter Hand darüber gleitend besänftigt und geweihet — ja wahrlich, der erkannte den „numine afflatum“. Erst gestern sagte ein Knabe zu mir, der in den Kinderjahren Uhland nur auf der Straße öfters sah, er habe namentlich seine zarten Locken immer mit einer Rührung und Ehrfurcht betrachten müssen, für die er keine Worte habe. Ja, auch eine besondere Weichheit lag in dieser poetischen Anwehung der harten Züge, diesem Anflug, der den Erwählten der Muse kund gab, diesen Stempel der inneren Jugend, der auch dem Greise blieb. Man mochte daraus auf einen Klang, eine Stimmung schließen, welche uns in seiner Poesie begegnen wird und welche den schwäbischen Dichtern merkwürdig gemein ist.

Uhlands Benehmen ermangelte sehr fühlbar der Leichtigkeit. Er gehörte bekanntlich zu den „hartnäckigen Schweigern“. Zwar was Varnhagens bekannte Äußerung*) betrifft, so hörte ich ihn, kurz nachdem sie gedruckt erschienen, sagen: neben Varnhagen habe man freilich schweigsam erscheinen müssen, weil er so viel gesprochen habe, daß anderen blutwenig übrig geblieben sei; indes, es ist wahr, Uhland zählte zu einem Geschlechte von Menschen, das wohl in keinem Volke so häufig vorkommt wie im deutschen, und, wenn ich recht beobachtet habe, in keinem Stamme wie im schwäbischen: tiefe, gehaltvolle, reichgebildete Naturen, denen ein Dämon, ein Tick die Lippen schließt; soeben will der Gedanke heraus, aber die Schleuße ist zu, er kann nicht; sie sitzen in Gesellschaft, man wartet und wartet, daß sie ihr Scherflein zur Unterhaltung beitragen, sie möchten es auch, sie denken an tausend und tausend Dinge, von denen sie nun ganz füglich beginnen könnten, aber unter den Tausenden welches wählen? Verzweifelt! Es ließe sich ja von jedem gleich füglich beginnen! Oder sie haben endlich gewählt; aber wie anfangen? Man könnte so anfangen, oder auch anders und wiederum anders — was tun? Wie dies furchtbare Gebirge der getürmten Möglichkeiten übersteigen? Endlich Mut gefaßt! — die Lippen öffnen, bewegen sich,

*) Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften. Band 3, Seite 96.

ein Laut —, aber das Pulver brennt auf der Pfanne ab, der Schuß geht nicht los. Gewiß jedoch, wir würden Uhland sehr unrecht tun, wenn wir in diesem Knoten, diesem Zaudern der Natur, diesem wunderlichen Nichtkönnen den einzigen Grund seiner Schweigsamkeit suchen würden; nein, viel häufiger, als er nicht konnte, wollte er nicht. Da war es Extrem des Widerwillens gegen Geschwätz. Uhland wollte nicht reden, wo er nichts Wesentliches zu sagen hatte, er war ein Todfeind leerer Worte. Jenen, die eine Viertelstunde lang sprechen und am Ende derselben nichts gesagt haben, steht kein Recht zu, über ihn zu lachen. Uhland führte keine geläufige, abgegriffene Sprachmünze in der Tasche; er prägte sein Silber, sein Gold — ohne Kupferzusatz — erst im Augenblicke des Gebrauchs, und das kostete Arbeit. Er stotterte, wenn er anfieng, längere Zeit, man sah, daß er nach Worten suchte, weil ihm die verbrauchten Formeln nicht genügten, aber wenn er erst warm war, floß es beredt von seinen Lippen. Das geschah natürlich am meisten, wenn man ihn auf seine Lieblingskapitel brachte; wer etwa vom Volkslied, von der Heldensage einläßlich sprach, der war sicher, den wortkargen Mann auftauen zu sehen; doch nicht, als wäre er ein Reiter von Steckenpferden gewesen: ihn interessierte jedes Allgemeine, und er wäre kein Dichter, ja kein wahrer Mensch gewesen, wenn er nicht auch das Einzelne, Kleine, Enge an das Allgemeine geknüpft hätte; er war nicht auf das „Bedeutsame“ versessen, keiner von jenen, die da meinen, ein Gespräch müsse eine greifbare Summe von Belehrung abwerfen, er hatte den vollen Humor der Zufälligkeit, mit dem die Schwabennatur glücklicherweise fast allgemein gesegnet ist; aber er trat eben nicht ins Gespräch, ehe seine Natur und der Gesprächsinhalt einander positiv angenommen hatten, und dazu den Übergang zu finden, mochte er sich nicht mit vorläufigen Lückenbüßern von Redensarten behelfen. Allerdings erzeugte er auch seine Gedanken nicht leicht, wenn nicht der Genius der erregteren Stimmung über ihn kam; am schwersten, wenn Zuhörer und vollends festlich versammelte auf sein Wort spannten und warteten. Gewiß freuten ihn die Ovationen der Liebe und Verehrung, die ihm auf Reisen oft gebracht wurden, aber gewiß stürzten sie ihn auch in peinliche Verlegenheit, und wenn ich mich in ihn versetze, wie Hunderte ungeduldiger Bewunderer eine Stegreifrede von ihm erwarten, so

bricht mir in der bloßen Vorstellung ein kalter Schweiß für ihn aus. Zum Repräsentieren war er ein für allemal nicht gemacht. Politische Reden hielt er nicht anders als wohl vorbereitet; doch in der kurzen Kammerdebatte improvisierte er, wenn er warm war, leicht und schlagend. Sein Vortrag war nicht schön, gestoßen, etwas bellend, die Endsilben verschluckt. Auch Schiller war ja ein sehr übler Deklamator; Naturen, bei denen der Drang von innen alles ist, Menschen, die sich substantiell ganz in die Sache legen, vermögen es selten, im Vortrage zugleich künstlerisch über dem Vortrage zu stehen und ihn danach zu modulieren. Ganz schweigend zog er sich in sich zurück, wo Naseweisheit, Zudringlichkeit sich lästig machte. Besuchte ihn eine Figur vom Schlage der neugierigen Literaten, denen schon der Bleistift in der Brieftasche juckt und zuckt zu einem Artikel in dem und dem Blatt, um mit dem interessanten Dichterbesuch sich selbst ein interessantes Relief zu geben: o, was machte der Mann für einen prächtigen, unbarmherzig stummen Holzbirnenkopf an die Kerle hin! Eitelkeit, Affektation, Geniesucht war ihm in den Tod zuwider; er war einfach vom innersten Grund seines Wesens auf die Oberfläche heraus, ein deutscher Mann im guten, alten Sinne des Wortes. Der Porträteur, Photograph, der nach seinem Bildnis jagte, fuhr mit den seltensten Ausnahmen auch übel ab; ich ließ mich in Frankfurt einmal von einem solchen beschwätzen, ihm zuzureden, daß er ihm sitze, und fiel glänzend durch, was mir auch ganz recht geschah. Wie steht der Mann da neben dem windigen Literatengeschlechte, das jetzt mehr und mehr ins Kraut schießt, den Zapplern nach unverdientem Ruhm, den Clique- und Claquemachern, den Lobrezensionenbestellern, den Anzettlern kleinlicher Schwätzereien, Zänkereien und Stänkereien, die da Händel und Skandal suchen, um nur genannt zu werden, den Affen, die sich bald im Mutterleib schon für ein Titelkupfer werden photogrophieren lassen!

Wo der Fall ausnehmend gemessene gesellige Formen erheischte, war Uhland etwas zeremoniös; das geschah Vornehmen gegenüber vor allem aus Stolz; er wollte der Form alle Ehre geben, um sich im Inhalt desto mehr Freimut vorzubehalten. Im Jahr 1840 mußte ich im Salon von Goethes Schwiegertochter zu Wien von einem sehr gebildeten jungen Mann etwas höchst Wunderbares vernehmen. Uhland war kurz zuvor dort gewesen. Der junge Mann gehörte dem

Kreise geistig strebender Kräfte an, die unter dem noch ungebrochenen Drucke der Herrschaft Metternichs die Keime der freieren Zukunft pflegten. Der nahm mich beiseite und vertraute mir an: „wir haben entdeckt, daß Uhland — servil ist." Uhland servil! Seine Erzählung erklärte mir das Rätsel: die frischen, jungen Leute hatten ihn auf eine Spazierfahrt genommen und wohl nicht verstanden, die richtigen Tasten zu greifen; sie fanden ihn sehr steif und wortkarg. Dagegen wollten sie vernommen haben, daß er bei Erzherzog Karl, der ihn zur Tafel geladen, die Komplimente nicht gespart habe. Steif wird er wohl auch hier gewesen sein, aber natürlich mit mehr Aufwand formeller Höflichkeit, deren Zoll er nicht schuldig bleiben wollte, obwohl er gewiß zugleich bestrebt war, dem Helden zu zeigen, daß er ihn von Herzen ehrte. Die junge Gesellschaft aber meinte nun, in ihrem Kreis habe ihm die Furcht den Mund geschlossen, im fürstlichen die Untertänigkeit geöffnet.

Etwas Umständliches lag übrigens in der Familie. Einen Onkel, der es bis zum komischen Übermaß trieb, nannte man in Stuttgart den „Manierle". Der Vater machte den Eindruck des wackeren, gewissenhaften, gesunden Philisters, von ihm hatte Uhland den strengen Ordnungssinn, der alle Gerechtigkeit erfüllt; von der Mutter, wie sie mir in Erinnerung ist, sinnig, gesprächig, munter mit Geist, wird des Talents ein Teil ererbt sein: ganz wie bei Goethe:

„Vom Vater hab' ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,
Vom Mütterchen die Frohnatur,
Die Lust zu fabulieren."

Uhland muß musterhaft erzogen worden sein, nur eine durchaus treffliche Zucht, noch zuvorkommend der eigenen Charakterarbeit, die freilich das Beste hinzubringen muß, vermag keusches, reines Maßhalten dem Menschen so zur anderen Natur zu machen, daß er einen geweihten Kreis um seine Person zieht, der jeden in achtungsvollen Schranken hält, der auch der Freundschaft, der Vertraulichkeit, dem Scherze heilig bleibt. Ja, das war ein Mann, dem keiner die Ehrfurcht versagen konnte, selbst den wirklichen Inhalt seiner Verdienste noch ungerechnet; man fühlte ihm die innere Reinhaltung an, man ahnte, noch ehe man es wußte, daß man hier einem Leben gegenüber-

stehe, das unbefleckt war wie ein reines Tuch. Und das so ohne Zwang, so schlicht, so natürlich! Und der strenge Mann war so heiter, lachte und scherzte so gern!

Nicht leicht habe ich ihn heiterer gesehen als auf einer Spazierfahrt im Oktober 1837. Arnold Ruge war auf seiner Werbereise für die Halleschen Jahrbücher in Tübingen eingetroffen. Das Schwert war noch nicht gekommen, zu scheiden, die Jung-Hegelsche Schule hatte ihr Programm nicht fertig, und ihr kecker Sprecher begrüßte sich daher noch im besten Frieden mit den Dichtern, die der romantischen Schule das gesundere Element zugeführt hatten, doch aber von dem späteren Manifeste der Jahrbücher gegen die Romantik mit getroffen wurden. So führten wir denn, Uhland und ich, den Gast zu Gustav Schwab, der damals in dem einige Stunden von Tübingen entfernten Dorfe Gomaringen Pfarrer war. Es war ein milder Spätherbsttag, wir fuhren im offenen Wagen. Auf ganz ebenem Wege wurden wir plötzlich umgeworfen, weil irgendein haltender Nagel sich ausgespielt hatte. Ich kam mitten im Wege einfach auf die Füße zu stehen, Uhland und Ruge wurden herausgeschleudert, den Kopf voran in einen Graben voll halbgefrorenen Schlammes gespickt, dann fiel der Wagen auf sie und drückte sie gründlich in den zähen Stoff. Als ich mit dem Postillon denselben aufgerichtet hatte, blieben beide, wie dies nach solchen Überraschungen der Mensch zu halten pflegt, noch einige Sekunden stille liegen. Auf meine spätere Frage, warum er denn noch liegen geblieben sei, nachdem er doch frei war, erwiderte mir Ruge: „Ich dachte eben: was kommt wohl noch alles nach?“ Als sie sich erhoben, fanden sie sich reichlich mit Kot überzogen, und Uhland trug von dem Akte der Einspickung ein regelrechtes Rundkäppchen derselben Materie auf dem Kopf. Wir traten nun vorerst in ein Wirtshaus am Anfange des Dorfes, um einen Reinigungsprozeß vorzunehmen; allein das irdische Element war zu tief eingedrungen, die Läuterung konnte nicht zum Ziele gelangen. Der Wirt sprach den beiden Kolorierten zu, sie sollten nur immerhin auch so in das Pfarrhaus gehen, und tröstete: „Es ischt jo net, als ob's Bosheit wär.“ Mit Lachen trat man ein, mit Lachen wurde man empfangen; der komische Zwischenfall brachte sogleich eine muntere Stimmung in die Gesellschaft. Die Tochter sang Uhlandische Lieder, Schwab las aus Mörikes

Gedichten vor, die Ruge noch nicht kannte, zwischen Scherz und Ernst floß das belebte Gespräch bis in die späten Abendstunden. Als die Rede auf echte und gesunde Poesie im Gegensatz gegen eitle und blasierte kam*), sprang Uhland, diesmal der Gesprächigste und Munterste von allen, öfters vom Stuhl auf und sprach mit erhobener Stimme und erregter Aktion seine Überzeugungen aus, wobei sich denn die großen Dreckfiguren, die seinen Rock wie eine Landkarte in Meer und Kontinent teilten, gar bunt und grell hervorstellten. Er selbst war nicht der letzte, der über diese malerischen Effekte lachte. Später sagte er mir, er habe eigentlich den ganzen Nachmittag und Abend beide Stiefel voll eiskalten Wassers gehabt, ein Übel, bei dem gewiß wenige so gut gelaunt geblieben wären und das nur für eine Gesundheit, wie die seinige war, ohne schlimme Folgen ablaufen konnte; die physische Tüchtigkeit und Ausdauer gehörte eben auch so recht zum gesunden Ganzen dieses Lebens.

Es müßte auch ein Wunder sein, wenn einem Uhland jene geistige Flüssigkeit gefehlt hätte, die wir Humor nennen, wenn die reinliche Wohlordnung seines Innern, die sich in der stets pünktlich aufgeräumten Studierstube spiegelte, den ausgelassenen Geist Laune nicht zugelassen hätte aus Angst, es lasse sich nicht wieder aufstellen, was er durcheinander geworfen. Uhland lief in der guten Stunde gerne durch die verschiedensten Tonarten des Komischen mit, er liebte einen tüchtigen, drolligen Spaß im Volksgeschmack, er konnte scharf und schneidig im Witze sein, er fürchtete nicht, das Würdige gehe in Trümmer, wenn wohlwollende Ironie seine schwachen Seiten, seine Konflikte mit Zufall und Welt ertappte und belachte. Die alten Zechbrüder im „Schatten" zu Stuttgart wußten davon zu erzählen, wie er sprudelte, wenn es galt, desipere in loco, aber auch in seinen späten Tagen plauderte er gern gemütlich und lachte herzlich bei einem Glase Wein. Das freilich kann ich nicht aus Erfahrung beurteilen, wie weit er dem kühnsten Humor Spielraum gestattete, ich meine, jenem Humor, der dem Mephistopheles bei dem Herrn der Welten selbst den Eintritt öffnet. Aus inneren Gründen glaube

*) Eine Stelle in Ruges Buch: „Aus früherer Zeit" Band 2, Seite 111 könnte so verstanden werden, als hätte ich mich mit ihm hinter Uhlands Rücken über dessen Ansicht von Heine lustig gemacht. Dieser Punkt wird sich durch den Schluß der gegenwärtigen Charakteristik von selbst erledigen.

ich doch, daß er hier eine strenge Grenze zog, und dies führt uns zu einem wichtigen Punkte, der besprochen sein muß, ehe von anderen wesentlichen Seiten des Charakters, Geistes und dann der Poesie des Mannes die Rede sein kann.

Uhlands ernste, gerade, einfache Natur war durchaus für das Gediegene, Ungebrochene, von Zweifel, Dialektik, Verneinung nicht Durchsäuerte, nicht Gespaltene und Zerrissene. Dies war der innere Zug, der ihn zu den altdeutschen Studien führte und sein Leben lang daran festhielt. Die derbgesunde, männlich naive, ehrenhafte Welt unserer Altvordern, diese Welt aus einem, obwohl spröden Guß, die Gestalten aus Granit, obwohl grob gehauen, das war sein Element. Sein eigenes Leben floß rein dahin ohne wilde Leidenschaften, die das Innere zerklüften, es in Irrwege reißen, aus denen man ohne Schuld nicht herauskommt, die den Geist zu düsteren Fragen über Gott und Vorsehung aufrütteln; es war in ihm nicht die elektrisch gespannte Luft, aus welcher wie jähe Blitze verwegene Gedanken schießen. Philosophie, obwohl er sie achtete, war ihm persönlich nicht Bedürfnis. Wir werden das aus guten Gründen dem Dichter auch nicht wünschen; es kann aber sehr wohl einen Dichtergeist geben, der, ohne sich ausdrücklich und zusammenhängend mit Philosophie zu beschäftigen, doch von dem Sauerteig des Zweifels, mit welchem alle Philosophie beginnt, eine starke Dosis in sich trägt. Dieses Ferment wird eine Gärung zur Folge haben, in welcher die einfache Glaubenswelt der Religion zusammenbricht. Findet der Geist keine Mittel, in irgendwelcher Form sich die „verlorene Kirche“ neu zu erbauen, so wird die Poesie der Zerrissenheit und des Weltschmerzes entstehen, die wir begreifen, die wir zu würdigen wissen, wenn sie genial ist, die aber immer Merkmal eines kranken Geistes oder zugleich einer kranken Zeit ist. Allein in den Tiefen eines Dichtergenius müssen sich Mittel finden, eine durch Zweifel gebrochene Glaubenswelt geistiger wieder aufzurichten, auch ohne den förmlichen Übertritt in das Gebiet der Philosophie. Er mag einen Teil ihrer Ergebnisse, einzelne fruchtbare Sätze in sich aufnehmen und verarbeiten, auch ohne ihr in die streng fachmäßigen Untersuchungen zu folgen; ein Gemischtes aus Denken, ethischer Spannkraft, Ahnung, Phantasie, Betrachtung des Gesetzmäßigen in Natur, Kunst und Geschichte reicht auch hin, um die erschütterte

Idee einer Weltordnung neu, geläutert, in freierer Form und mit ihr Harmonie und Versöhnung im Gemüte wiederherzustellen. So rettet sich Goethe aus Zwiespalt, Zweifel, Lebensüberdruß, Verzweiflung, indem er sich die inhaltreichsten Sätze aus Spinoza aneignet, sein Inneres durch Sammlung, Selbstbeherrschung und Resignation ordnet, den bauenden, gesetzmäßig bildenden, ausgleichenden und heilenden Kräften der Natur mit liebevollem Forscherauge nachgeht, an der idealen Kunstform des Altertums sein Schauen, Denken, Fühlen reinigt, er rettet sich und seiner Poesie den Himmel des Unendlichen, der sich über alles wölbt und in dessen mildem, von oben wehendem Hauch jedes Blatt am Baume seiner vollendeten Dichtungen zittert. Uhlands Geist aber hat, wie mir scheint, zwar natürlich die Krisis jugendlicher Schwermut, wie sie über jedes tiefere Gemüt, gewiß über jedes Dichtergemüt kommt, aber nie eine Periode durchlebt, wo er an den obersten Haltpunkten des Glaubens irre wurde. Seine Natur war hierin positiv, — gewiß nicht positiv im engen, stumpfen Sinne des rechtgläubigen Buchstabendienstes, aber positiv in dem Sinne, daß sie Anwandlungen des unbedingten Zweifels kaum kannte oder rasch ausstieß.

Nennen wir einen dialektischen, anzweifelnden, kritischen, unruhigen Trieb im Geiste, nichts schlechthin Festes anzuerkennen und stehen zu lassen, außer nach voraussetzungsloser Prüfung, nennen wir diesen Reiz beweglicher Naturen, der darum noch kein Dämon der Hölle ist, der sich schließlich recht wohl mit dem Engel der heiligen Wahrheit friedlich vergleichen kann, nennen wir dieses prickelnde, sollizitierende, aggressive, bohrende, dem modernen Menschen vorzüglich eigene Etwas N e g a t i o n: so kann man sagen, es sei in Uhland keine oder wenig oder zu wenig Negation gewesen. Sein Geist hatte etwas Ungeschütteltes, Ungelockertes, wie eine kernige Nuß, die sich nicht von ihrer Schale trennen lassen will. Nehme man das Wort Teufelei nicht im fürchterlichen Ernste, so mag erlaubt sein, zu sagen: Die Teufelei der Negation hätte, vorausgesetzt, daß sie nur ein Moment, ein überwundenes Ingrediens gewesen wäre, dem Mann und seiner Poesie mehr Leichtigkeit, schwebenden Charakter, Beweglichkeit, Vieltönigkeit, Vielfachheit der Beziehungen zum Leben verliehen. Man soll die Grundsäulen des sittlichen Lebens einfach stehen lassen! dies Gebot war mit

Uhlands ganzem Denken und Sein verwachsen; man soll das ewig Ehrwürdige bejahen schlechthin, ohne zu zweifeln! das war seine Grundstimmung. Mögen wir nun hier mit Nachdruck anderen, aufgeregteren, verwickelteren, vom Geiste der Kritik durchsalzneren und darum noch lange nicht unpoetischen, noch unsittlichen Formen des Geistes ihr Recht vorbehalten, mögen wir sagen: dort liegt doch eine gewisse Enge, eine gewisse Weltlosigkeit: bange darf uns doch nie werden, daß unser Uhland in stumpfe Beschränktheit, Illiberalität, Verfolgungssucht verfalle. Davor bewahrt ihn selbst ohne Vorsatz und Mühe sein natürlicher Humor, in welchem zwar nicht das volle Bewußtsein, aber doch die Ahnung liegt, daß es eine Freiheit des Geistes geben muß, welcher keine Autorität heilig ist und welche doch jede wahre Autorität aus Zweifel und Lachen wieder herstellt; davor bewahrt ihn sein Schönheitssinn, der wüsten Haß nicht einläßt, davor sein Maß, davor seine hohe Gerechtigkeit, die auch dem Fremdartigen, Unwillkommenen die Befugnis der Existenz nicht bestreitet. Allein dies ist noch nicht alles; wir sind hier an einer Stelle angelangt, wo es Zeit ist, das Ganze dieser Persönlichkeit in einem Satze zusammenzufassen, der uns weiterhin dienlich sein wird, nach manchen Seiten unser Urteil ins rechte Blei zu bringen.

*Wo in Uhlands Wesen eine Lücke ist auf einer bestimmten Seite, da sehen wir immer von anderer Seite eine gesunde Kraft ergänzend, entschädigend eintreten. Dies gibt dem geistigen Bilde des Mannes die ihm eigene Rundheit und Ganzheit.*

Der Ausdruck: verneinende Kraft, Negation ist, so hoffe ich, nicht meinen Vorbeugungen zum Trotze mißverstanden worden; bedürfte er noch einer schützenden Erklärung, so ergibt sie sich von selbst, wenn wir nun den Mann auf das Gebiet begleiten, wo er sein Leben lang mit einer Kraft und Schärfe der Verneinung gewirkt hat, von welcher niemand zweifeln wird, daß sie auf der tiefsten und innigsten Bejahung ruhte, mit einer Schneide und Stetigkeit der Leidenschaft — jener Leidenschaft, „ohne die nichts Großes geschieht“, — mit einem Unmute, der aus der Begeisterung, mit einem Manneszorn und -haß, der aus Vernunft und Liebe zum Rechte floß. Hat Uhland auf dem rein geistigen Gebiete nicht so scharf geschieden zwischen frei und

unfrei, obwohl ein Feind hierarchischer Bevormundung, zwischen klar und unklar als Freund der edeln Einfalt nicht so streng abgerechnet, als wir im Namen des modernen Geistes wünschen mögen, so schied und rechnete er um so schärfer und strenger im politischen Gebiet und hier haben wir sogleich eine gesunde Kraft, die ergänzend und entschädigend in eine Lücke tritt.

Es könnte sich fragen, was voranzustellen sei, seine Begeisterung und sein Wirken für nationale Einheit oder für verfassungsmäßige Freiheit und Menschenrecht, also, da es sich bei dem zweiten dieser Ziele um alte Kämpfe im einzelnen Staate handelt, das Allgemeine oder das Örtliche. In der Tat war Uhland eines der leuchtendsten Musterbilder des reinen Gleichgewichts der Liebe zum engern und zum weiten Vaterlande, des Sinns für das Besondere, dem Teil, und für das Ganze, er war durch und durch Schwabe und durch und durch Deutscher. Der Zeit nach gieng zunächst das Nationale voran; es ist kein Zweifel, daß das Leiden der Nation unter der Fremdherrschaft und die Tat ihrer Befreiung die politischen Kräfte in seinem Geist entzündet hat. Er gehörte mit seinem ganzen Gemütsleben der Generation der Befreiungskriege an, der Frühlingswind jener Tage, das Rauschen und Klingen vom Rheine her: „der Herr verläßt die Seinen nicht, er macht so Heil'ges nicht zum Spott, Viktoria! mit uns ist Gott!" Dieser Odem weht aus seinem Wesen, seinen Liedern. Allein die Enttäuschungen nach dem blutig erkauften Siege werfen alsbald den Blick auf das Innere, den einzelnen Staat, auf die Frage der Freiheit, der Verfassung:

Zermalmt habt ihr die fremden Horden,
Doch innen hat sich nichts gehellt
Und Freie seid ihr nicht geworden,
Wenn ihr das Recht nicht festgestellt.

Dem bestimmten, positiven Zwecke, der Feststellung des Rechts im heimatlichen Lande wendet denn Uhland sein Interesse, die Anstrengung seiner besten Mannesjahre zu; die Verfassungskämpfe des einzelnen Landes führten zwar von allen Punkten hinüber zur größeren Aufgabe; unter dem Druck der Bundesbeschlüsse erkannte man klar genug, daß das Ziel dieses Ringens der Aufbau einer deutschen Gesamtverfassung sein müsse; einen entscheidenden Schwung

nahm diese Einsicht seit dem Jahr 1830, Paul Pfizers „Briefwechsel zweier Deutschen“ war der erste volle Ausdruck dieser Wendung zu der größeren, nationalen Frage; dennoch stand sie den Volksvertretern des einzelnen Staates notwendig in zweiter Linie und erst das Jahr 1848 bringt den Ruf der Nation, für ihr Gesamtziel zu wirken. So ist Uhland vor allem württembergischer Verfassungskämpfer; auf diesem bestimmten Boden dient er treu und aufrecht seiner Fahne; er opfert ihr, viermal in das Haus der Abgeordneten berufen, von 1819 bis 1838 das beste Teil der besten Kräfte seiner Mannesjahre im lauten Kampfe, wie im stillen Fleiß umständlicher, oft peinlicher Arbeit als Mitglied der Kommissionen, erhebt seine energische Stimme für Denkfreiheit, für öffentliches, mündliches Recht, für Trennung der Justiz von der Verwaltung, selbständige Gemeindeverfassung, für jedes vernünftige Recht, um das wir so lange gerungen, bekämpft in den besonderen Verhältnissen des Landes den Unfug des Schreibereiwesens, steht in der vordersten Reihe gegen jede Anmaßung der Regierung, tritt 1821 zum Schutze des mit schreiendem Unrecht verfolgten List auf; der Landtag 1833, der sogenannte vergebliche, wird aufgelöst infolge Uhlands entschlossener Adresse zum Schutze von Paul Pfizers Antrag gegen die Bundesbeschlüsse; er opfert der ernsten Pflicht ein kostbares Gut, das akademische Lehramt, den geliebten Wirkungskreis, um den er sich lange bemüht hatte, er opfert ihn, da ihm die Regierung bei seiner zweiten Wahl im Jahre 1833 den Urlaub zum Eintritt in die Kammer verweigert. Goethe hat diesen Schritt getadelt: „Volksvertreter gebe es mehr, einen zweiten Uhland für dieses Amt nicht“; allein der Konflikt lautete ja nicht: Wirken als Politiker oder als Lehrer, sondern: Zwang dulden oder der Regierung zeigen, was Männerwürde ist, was ein Mann ist, der es liebt, „frei einherzuschreiten und aufrecht, wie ihn Gott erschuf“. Uhlands Wille konnte zum Eigensinn werden, hier sehe ich nicht Eigensinn, sondern Willen. Schwieriger ist die Frage, ob in jenem Kampf um die altwürttembergische Verfassung, der sich von 1815 bis 1819 hinzog, der zähe Schwabe nicht mehr Eigensinn als richtigen Willen gezeigt habe. Uhland hat für das „alte, gute Recht“ in Wort und Lied und jeder Form eifriger Regung mitgestritten von Anfang an, noch ehe er (1819) als Abgeordneter in die Kammer trat. Ich kann bei der

Erwähnung dieses vielbesprochenen Haders nicht unterlassen, an die Beurteilung der Verhandlungen unserer damaligen Landstände zu erinnern, welche Hegel in den Heidelberger Jahrbüchern der Literatur 1817 erscheinen ließ und welche in seine gesammelten Werke aufgenommen ist. Obwohl Uhland mit keinem Worte genannt ist, so darf man doch bestimmt annehmen, daß Hegel hinter den Landständen einen so bedeutenden Verfechter ihres Widerstandes recht besonders im Auge hatte, man kann die offiziellen Vertreter recht wohl in ihm zusammenfassen, also auch sagen, daß hier einer der interessantesten Gegensätze vor uns liege: Hegel contra Uhland! Beide gleich ernst und rein auf das Beste des Staates bedacht, im größten Unterschiede doch beide gleich fest geschmiedete, gewichtige, substantielle Naturen.

König Friedrich hat die alte württembergische Verfassung 1806 aufgehoben, 1815 gibt er dem vergrößerten Lande eine neue Verfassung, die allerdings vernünftiger, dem modernen Staatsbegriff entsprechender und in wesentlichen Stücken liberaler ist als die alte. Diese hatte sich unzweifelhaft überlebt; sie gehörte der Zeit an, da das Land ein Reichslehen, noch kein Staat war, sie ruhte auf dem Prinzip eines Vertrags zwischen Fürst und Land als zweier Parteien, über denen als Richter, als Bürge, als Zwischen- und Obermacht der Kaiser stand. Ihr scheinbar bedeutendstes Recht war ein von ihr gewählter permanenter Ausschuß, der die Steuerkasse in Händen hatte. Allein dies Recht war ebensosehr eine Rute auf dem eigenen Rücken, denn der Ausschuß war ohne Kontrolle, dekretierte sich aus seiner „Truhe“ neben der Besoldung Belohnungen und Pensionen; er war ein Sitz des Nepotismus und der veralteten Willkür, eine geheime zweite souveräne Macht im Staate, nicht ein Organ der Freiheit, sondern ein Dorn der Entzweiung zwischen Fürst und Land. Der König verkündet die neue Verfassung, beschwört sie in feierlicher Sitzung vor den berufenen Volksvertretern. Diese aber sagen: „nein! wir wollen die alte Verfassung, das alte gute Recht!“ Und hinter ihnen erhebt das Land in unendlichen Adressen denselben Ruf, mit Ausnahme freilich der neuen Landesteile, welche namentlich die Landplage des Schreibereiwesens fürchten, denn diese stand allerdings im engsten Zusammenhang mit der alten Verfassung. Es beginnt nun jenes Zerren und Ziehen, Anknüpfen und Abbrechen von Unterhand-

lungen, welches fortdauert, bis mit der Regierung des neuen Königs Wilhelm, der 1816 den Thron bestiegen, unter der Wolke des Karlsbader Kongresses, der aller Freiheit und Verfassung den Untergang droht, im Jahr 1819 ein Vergleich und die neue Konstitution, nun freilich mit einer Adelskammer, welcher Uhland von Anfang an den lebhaftesten Widerspruch entgegengesetzt hatte, zustande kommt. Mit dem ganzen Gewichte seines strengen Begriffs vom Staate sucht nun Hegel die Vorstellungen zu zermalmen, auf denen der zähe Widerstand beruhte. Moderbegriffe nennt er sie, Begriffe aus einer anderen Welt, einer anderen Zeit, Begriffe von Menschen, welche die Jahre der Revolution, die Geburt des neuen, vernünftigen Staatsrechts, verschlafen haben; wir sehen, sagt er, den Kampf dieses vernünftigen Staatsrechts mit der Masse des positiven Rechts und der Privilegien, aber, verglichen mit Frankreich, in einem merkwürdigen Stellenwechsel: König und Regierung treten auf jene, die Landstände auf diese Seite; der Staat stehe hoch über dem Vertragsbegriff; er sei eine „ursprüngliche und substantielle Einheit"; Formalismus, Übertragung von Prinzipien des Privatrechts auf diese höhere Einheit sei es, wenn man vom Begriffe des Vertrages ausgehe, der auf der gleichen Unabhängigkeit und Gleichgültigkeit beider Teile beruhe; es sei verkehrt, das Landes- und Staatsinteresse einander gegenüberzustellen, es sei Advokateneigensinn, auf diesen Abstraktionen zu beharren.

Eigensinn war da, es ist kein Zweifel, ein rechter harter Schwabeneigensinn. Man wird gestehen müssen, daß es Fälle gibt, wo es vernünftig ist, anzunehmen, was Regierungen bieten, wären es auch solche, denen man nicht traut. Diesen Rat auf den gegebenen Fall anzuwenden hat aber seine Schwierigkeit, denn diesmal war das Mißtrauen ein unbegrenztes und als solches nur zu sehr gerechtfertigt. Der Eigensinn hatte zunächst darin seinen Grund und war also doch nicht bloßer Eigensinn. Hegel im Eifer seines Dringens auf „die Natur der Sache an sich", auf das „Substantielle, an sich Vernünftige", vergißt hier und sonst, daß es darauf ankommt, wer die Leute sind, die den Staat bilden, die auf den Thronen sitzen und regieren. Die Personen sind ihm das „Zufällige" und daß er das sogenannt Zufällige obenhin als das Gleichgültige und Schlechte überspringt, dies ist ja überhaupt ein wesentlicher Mangel seines Systems. Über die „Landesbeschwerden", welche die Stände

sammelten und der Regierung vorlegten, geht er mit der Leichtigkeit eines Parteimanns hinweg. Wer war der König, der dieses Geschenk seinem Volke bot? Er hatte nicht nur die alte Verfassung aufgehoben; eine solche Handlung läßt sich vergessen, wenn eine Regierung, deren Sünden ein gewisses Maß nicht übersteigen, die veränderte Zeit begreift und in den Weg des Rechts wieder einlenkt; nein! das Herz zieht sich in einem Krampfe des Grimms zusammen, wenn man seiner Taten gedenkt. Ich habe eine Erinnerung aus meinen Knabenjahren; ich hörte von einer Rede, die ein Abgeordneter in jener Zeit über das unsägliche Leiden hielt, das der Wildstand und die Jagden über das Volk gebracht: die Saaten, die Reben von Hirsch und Eber abgeweidet, der ausgesogene Bauer, dem Waffe und Schuß verboten war, in kalten Nächten sich vergeblich plagend, das Wild durch angezündete Feuer abzuhalten, zu den großen Jagden scharenweis als Treiber aufgeboten, als hungernder Sklave wochenlang, während ihm der dürftige Kittel in Schnee und Regen auf dem Leib verfaulte, von seiner Hütte fern, — Schauer übergossen mich, als dies Bild des Jammers, das ich kannte, das aber so eindringlich nie an mich gekommen war, sich vor mir aufrollte. Unerschwinglicher Steuerdruck, unerträgliche Zensur, Gewalttat über Gewalttat, jede Mißhandlung der Menschenwürde, die nur ein orientalischer Despot verüben kann, Vergeudung des Bluts der Untertanen für den Feind des Vaterlands, der sie in die Eisfelder Rußlands schleppt, wo sie zu Tausenden hinsinken, geheimes, verräterisches Festhalten an diesem Bund auch nach der Schlacht von Leipzig: das war die fürstliche Macht, der man trauen sollte. Es war zu spät, zu spät!

Dies war denn für den Eigensinn des Ablehnens ein Grund von zeitweiser Geltung; allein er verband sich mit einem prinzipiellen. Man braucht heutigentags mit niemand mehr darüber zu streiten, daß der höhere Staatsbegriff, wie ihn Hegel aufstellt, den Begriff des Vertrags zwischen Fürst und Volk nicht ausschließt. Wohl ist der Staat in seiner Wurzel etwas anderes, ist unendlich mehr als ein bloßer Rechtsvertrag, als eine formelle Vereinbarung von Individuen, Gruppen, die sich leidlich auf einem Boden miteinander behelfen, er ist eine Vernunftnotwendigkeit, ruhend auf einem Naturbande innerer Einheit des Bluts und der Sprache; allein über diesem festen Grunde schwankt die Woge des Zufalls, der es bringt, daß

wir nie wissen können, ob die Menschen dieser inneren Vernunft- und Natureinheit treu oder untreu sind, ob sie das Allgemeine oder nur das Ihrige wollen, daher bezweifelt jetzt keine freigesinnte Seele mehr, daß die Forderung des Vertrags besteht trotz der ungeleugneten Basis, worauf der Staat als ungetrenntes Ganzes ruht; die Basis ist das verhüllt zugrunde liegende Elementarische; was am Tage des Bewußtseins liegt, will klare Form und dies ist der Rechtsvertrag. Mit ihrer ganzen Stärke erhebt sich diese Forderung im monarchischen Staat. Hegel vergaß über dem reinen Begriffe des Staatswillens, daß der Ursprung seines monarchischen Organs in der Aristokratie liegt; der Monarch ist die Spitze des Adels, das Volk steht ihm mit der gegründeten Voraussetzung gegenüber, daß das mystische Vorurteil des Standes, als sei er eine Art höherer Menschheit, als bestehe er aus Wesen einer bevorzugten Gattung, sich in dieser Spitze konzentriere, und findet den Beweis für diese Voraussetzung in dem priesterlichen Siegel des Titels „von Gottes Gnaden". Ist der Fürst von Gottes Gnaden, so erscheint auch das Vernünftige, das er dem Volke bringt, als Ausfluß dieser Gnade, die er natürlich doch als seine, des einzelnen Menschen, persönliche Gnade behauptet. Hier sind wir nun eben unmittelbar wieder bei Uhland angekommen —

Noch ist kein Fürst so hochgefürstet,
So auserwählt kein ird'scher Mann,
Daß, wenn die Welt nach Freiheit dürstet,
Er sie mit Freiheit tränken kann,
Daß er allein in seinen Händen
Den Reichtum alles Rechtes hält,
Um an die Völker auszuspenden,
So viel, so wenig ihm gefällt.

Die G n a d e fließet aus dem Throne,
Das R e c h t ist ein gemeines Gut,
Es liegt in jedem Erdensohne,
Es quillt in uns wie Herzensblut;
Und wenn sich Männer frei erheben
Und treulich schlagen Hand in Hand,
Dann tritt das inn're Recht ins Leben
Und der V e r t r a g gibt ihm Bestand.

Diese Liedesworte allein schon reichen auch hin, uns zu überzeugen, daß für Uhland Recht und Vertrag nicht der hohle, formalistische Begriff ist, wie Hegel ihn bekämpft. Ihm ist das Recht ein Gefülltes, Naturvolles, ihm ist es identisch mit dem lebendigen Personsein an sich, mit dem Mannsein, mit der Würde des Mannes als eines Gliedes seines Volkes, ihm sind im Gegenteil Begriffe von wesentlichen Staatseinrichtungen, so vernünftig sie sein mögen, sobald sie ein Herabreichen von oben, von der monarchischen Spitze des Adels, wo keine Bürgschaft gegen Willkür ist, in sich schließen, hohle Abstraktionen. Der König Friedrich hatte das Einkammersystem gewollt, dagegen setzte sich allerdings mit den Volksabgeordneten auch der auf seine Vorrechte bedachte Adel. Dieses augenblickliche unwillkommene Zusammentreffen konnte Uhland nicht abhalten, bei seiner Überzeugung zu bleiben, die ein für allemal im Prinzip gegen den Adel gieng und die er, als König Wilhelm eine Verfassung mit einer Adelskammer bot, in dem feurigen Flugblatt aussprach, dessen Hauptinhalt die Nekrologe wieder in Erinnerung gebracht haben. Trotzdem läßt sich die Fortsetzung des Widerstandes nach dem Regierungsantritt König Wilhelms nicht ebenso verteidigen wie die Renitenz unter König Friedrich. Was eine neue, noch intakte Regierung bot, konnte angenommen werden, ohne daß man länger über den Fortbestand des alten Rechtsvertrages stritt; der erste der oben genannten Gründe, das absolute Mißtrauen, war ja weggefallen. Hier war doch wohl wirklicher, ungerechtfertigter Eigensinn und er bestrafte sich dadurch, daß die Zeitumstände drängten, über Hals und Kopf doch eine Verfassung anzunehmen, die weniger Zugeständnisse enthielt als die ursprünglich gebotene. Freilich wirkte darin die Abneigung gegen das Organ nach, dessen sich der neue wie der alte König bediente. Dies war der Minister Wangenheim, ein genialer Mann, der aber durch den phantastischen Kram Schellingisch-Eschenmayerischer Ideen, womit er seine Staatstheorien schematisierend verbrämte, durch den Kavalierston, womit er vor die Stände trat und als Ausländer auf altgeachtete württembergische Namen spottete, sich und seiner Sache die Abneigung aller, am meisten des nüchternen und gründlich schwäbischen Uhland zuzog. Ihm gilt bekanntlich das „Gespräch“, ihm das „Hausrecht“, ihm, seiner naturphilosophischen Mystik der „Schwindelhaber“ (Liebert, der Verfasser der gediegenen

kleinen Schrift über Uhland, offenbar niederdeutsch „Hafer" zu schreiben gewöhnt, versteht unter Schwindelhaber komischerweise Menschen, die Schwindel haben; es ist kranker Haber, der Schwindel und Dippel, d. h. Taumel macht, und darunter sind die modern-romantischen Ideen Wangenheims verstanden). Er war es denn auch, der, nachdem er hierin seine Ansicht gewechselt hatte, in die Verfassung, die König Wilhelm bot, das Zweikammersystem brachte*).

Gegen den Adel hat Uhland meines Erinnerns auch in Frankfurt gestimmt. Es mag in unserer Zeit noch als seltsamer Idealismus erscheinen, wenn man sich einfach logisch sagt: Adel gibt es nicht, denn wenn man alles abzieht, was Bürgerliche auch haben können: großen Grundbesitz, verdiente Ahnen, Würden, Vorrechte, so bleibt nichts übrig als die aus der Kindheit des Völkerlebens herübergenommene Fiktion einer zweiten, höheren Menschengattung, und auf diesen Mythus läßt sich dauernd keine politische Einrichtung gründen, was man übrigens für ihre Zweckmäßigkeit vorbringen mag. Der Adel besteht, die Fiktion, verflochten mit großem Grundbesitz usw., läßt sich natürlich nicht wegdekretieren; darauf ruhen Institutionen, die praktisches Gewicht haben, aber wie manche Einsicht schien jahrhundertelang unpraktisch, bis die Zeit kam, wo man lächelnd sich wunderte, wie lang die Täuschung habe bestehen können!

Uhlands inhaltvoller Rechtsbegriff führt weiter, führt auf eine Idee des Staates überhaupt, welche grundwesentlich jener gegenübersteht, auf welcher Hegels herber Tadel ruht. Hegel baut seinen Staat von oben, von der Regierung, bei welcher er die wahre Vernunft heimisch glaubt, nach unten, Uhland baut ihn von unten nach oben; dort ein Zusammengreifen von der Kuppel aus, hier ein Auswölben aus dem Willen freier verbündeter Männer. Im „Gespräch" sagt der Gegenredner:

Der echte Geist schwingt sich empor
Und rafft die Zeit sich nach —

*) Die preußischen Jahrbücher Januar 1863 haben über Wangenheim einen Aufsatz von Heinrich v. Treitschke gebracht, der diese Hergänge etwas ausführlicher berichtet. Sein späteres Wirken als Bundestagsgesandter wird noch eingänglicher geschildert, aber ganz von preußischem Parteistandpunkte beurteilt.

der Dichter antwortet:

> Was nicht von innen keimt hervor,
> Ist in der Wurzel schwach.

Es bedarf keines scharfen Auges, um zu erkennen. daß diese Anschauung auf die Republik weist. Uhlands Liebe für die Schweiz ist bekannt, Wilhelm Tell war eine seiner Lieblingsgestalten, ihre Staatseinrichtung, der Organismus auf der Grundlage der freien Gemeinde, der Staat ein Bund von Bünden, freier Körper, dies war sein Ideal. Dennoch irrt man sich sehr, wenn man darum glaubt, ihn so schlechthin als „Demokraten" bezeichnen zu dürfen. Mit dem Worte Demokrat verbindet sich in unserer Zeit, nicht immer, nicht notwendig, aber auf Grund vieler Erfahrungen leicht und gern der Begriff eines Idealisten, der die Wirklichkeit verkennt und das Gesetz nicht achtet, der also, statt die gegebenen, positiven Verhältnisse mit praktischem Schlüssel anzufassen, auf die Revolution spekuliert, mit deren Erfolge, wenn sie einen Zustand bewirkte, der die Willkür fesselt, er selbst zu allererst unzufrieden wäre; es verbindet sich damit ebenso erfahrungsgemäß der Begriff eines zentrifugalen Denkens, welchem über dem Jagen nach einem kosmopolitischen Freiheitsideal das Gefühl des Vaterlandes und seiner Ehre entschwindet, die wir wahren müssen, auch ehe wir geeinigt sind. In diesem Sinne war denn Uhland nichts weniger als ein Demokrat; strenge Gesetzlichkeit war sein Wesen, Haß aller Willkür, Haß des chaotischen Geschreis, der wirren Phrase großmauliger Volksschmeichler, Verachtung ehrloser Selbstwegwerfung vor dem Ausland war seiner Natur so wesentlich, als Haß und Verachtung aller Unfreiheit, und wenn sein Rechtsbegriff in der tiefsten Wurzel gefaßt zur Republik führte, so achtete er nicht minder das geschichtlich begründete Recht und war im gegebenen monarchischen Staat einfach ein gewissenhafter, wahrer Konstitutioneller. Ja mit seinem Sinn für das gediegene, bewährte Alte fühlte er tief und schön das Ehrwürdige im langverjährten geschichtlichen Bande zwischen Fürst und Volk. Diese Achtung des Bestehenden lag gerade in seinem Kampfe für die altwürttembergische Verfassung entschieden genug ausgesprochen, über den wir nun das Urteil abschließen können. Es war eigentlich nicht die alte Verfassung mit ihrem empirischen Material, um welche er und die Abgeordneten

des Landes rechteten. Man erkannte im Laufe des Streites mehr und mehr ihre Mängel. Die richtige Formel wäre gewesen: die Regierung soll im Prinzip anerkennen, daß sie einen, von ihr umgestoßenen, alten Rechtsvertrag mit dem Volk erneuert, über die einzelnen Bestimmungen desselben soll unterhandelt werden. Die Regierung ließ sich über *ihre* Verfassung in Unterhandlungen ein, warum nicht in Unterhandlungen über die alte Verfassung auf Grund ihres Prinzips, des Rechtsvertrags? Hegel selbst sagt, die Wahl habe so gelegen: entweder die königliche Verfassung mit wesentlichen Modifikationen, oder die alte Landesverfassung mit demselben Zugeständnis; er setzt hinzu, hier habe das Sprichwort gegolten: Der Gescheiteste gibt nach. Warum, wenn er doch die Regierung für den Gescheitesten hält, ruft er es nicht ihr, sondern den Ständen zu, bei denen es sich noch um anderes handelte als um Gescheitheit, nämlich um eine Pflicht gegen das Land und sein geschichtliches Recht? — Dies wollte ich gegen Hegels Kritik noch nachtragen; das Beharren auf dem Widerstand unter der neuen Regierung soll jedoch auch hiedurch nicht gerechtfertigt werden, nur entschuldigt wird es durch die Abneigung gegen den genannten Minister.

Das Jahr 1848 beruft Uhland zum größeren Wirken, der Vertreter des kleinen Einzelstaates wird Vertreter der Nation, der Traum seiner Jugend von einem einzigen und großen Deutschland scheint Wahrheit zu werden. Die Hoffnung täuscht, die mächtige Bewegung scheitert an der Unmöglichkeit, eine Form für die Einheit zu finden; — wie mancherlei Ursachen zu diesem Scheitern mitgewirkt haben, diese war ja doch die einzig entscheidende. Uhlands Stellung und Wirken auf diesem größeren Schauplatz ist noch neu im Gedächtnis; nur auf zwei Momente soll hier eingegangen werden. Zuerst auf sein Verhalten zur Frage von der Zentralgewalt. Daß er durchaus föderativ und großdeutsch gesinnt war, dies folgt mit solcher Klarheit aus seiner Grundanschauung vom Staat als einem freien Bunde freier Glieder, daß jeder Nachweis überflüssig wäre. So kam er auf die Idee eines aus Wahl der Nationalvertreter hervorgehenden periodischen Reichsoberhaupts. Vom Erbkaiserprojekte stieß ihn nicht nur die Bevorzugung des einzelnen Staates, dem man diese Würde zuwenden wollte, und die Beiseitsetzung Österreichs ab, ihn widerte auch hier — die Worte jener am 22. Januar 1849 gehaltenen Rede

sagen es deutlich — das Aristokratische an. Sein innerstes Denken und Auffassen bezeichnet der Ausspruch: „Die Wurzel unserer politischen Neugestaltung ist eine demokratische, der Gipfel aber schießt nicht von den Zweigen, sondern aus der Wurzel empor.“ Dies könnte an sich immer noch bloß auf die Form der Wahl bezogen und als Uhlands Meinung angenommen werden, daß sie allerdings auf einen Fürsten fallen müsse, allein diesmal gieng er weiter, sehr weit. Er hatte, gesteht er, der Kraft des Nationalaufschwungs vertraut, daß selbst einem bürgerlichen Manne, den die Wahl über Fürsten und ihre Hausmacht setzte, das gesamte deutsche Volk eine Hausmacht würde. Dies war ein Traum, wenn man will: eine Phantasie, ein Stück Romantik. Wer sich keiner Sünde bewußt ist, mag einen Stein dagegen aufheben; Romantik war das Erbkaiserprojekt ebensogut, nur Romantik mit großer Verstandeseinbildung versetzt. Wir haben alle keinen Rat gewußt und wissen jetzt noch keinen, Uhlands Meinung war eine Meinung genau so gut und so unpraktisch wie andere Meinungen auch. Während er mit sichtbarer Anstrengung des nicht klangvollen Organes sprach, sagte achselzuckend ein weiser Herr vom erbkaiserlichen Lager: „Wie sich der alte Mann abquält.“ In diesem Lager hat man sich noch ganz anders abgequält und nichts zustande gebracht. — Und nun noch ein Wort über Uhlands Verhalten am Ende. Den Beschluß der Übersiedlung nach Stuttgart, gefaßt von dem Reste der Reichsversammlung, der nach dem Austritt so vieler Mitglieder noch übrig blieb, hielt und erklärte er für verderblich. Es war ein Verzweiflungsentschluß, es mit der Revolution zu versuchen. Mag man über Revolution denken, wie man will, es bedurfte nur geringer politischer Spürkraft, um zu erkennen, daß der Versuch vergeblich sein mußte, daß der badische Aufstand, dem man Württemberg zuführen wollte, die Mehrheit der Nation, geschweige die stehenden Heere, gegen sich hatte, daß er im Beginn schon verloren war. Ein Losbruch in Stuttgart mußte einigen hundert Bürgern das Leben kosten ohne jede Frucht für Deutschland; ja ihr Blut wäre nur noch weiteres Öl in das Feuer der Reaktion gewesen. Das Parlament war hin, als es den Waffenstillstand von Malmö bestätigt hatte; der Tag jenes Beschlusses war der Tag seines moralischen Todes. Es hatte der Regierung, die es an die Spitze Deutschlands stellen wollte, einen Verrat der deutschen Sache hingesehen,

um sie für jenen Zweck zu gewinnen, es hatte hiedurch sein Lebensprinzip getötet. Hätte es ihn verworfen, so hätte es freilich die Erfahrung gemacht, daß die Wogen der Volkserhebung bereits im Ebben waren; das Volk wollte durch Aufruhr die Sünde gutmachen, nicht das Volk, nein, nur ein Häuflein aufgeregter Jugend: er wurde am 18. Sepetember 1848 niedergeschlagen; dieser Sieg des stehenden Heeres bewies offenbar, daß auch das Parlament hätte gesprengt werden können, ohne daß die Nation das Werk von vorn aufgenommen hätte, allein dies wäre doch ein ehrenvoller Tod gewesen. — Uhland folgte seiner widersprechenden Überzeugung zum Trotz dem Reste nach Stuttgart, einfach darum, weil er sich nicht berechtigt hielt, sein Mandat wegzulegen, ehe es faktisch unmöglich geworden, von demselben Gebrauch zu machen, darum, weil Austritt das Leichtere, Bleiben das Schwerere war. Denn Uhland wußte, daß er nun in der Opposition sein und mit den wenigen, die seine Stellung teilten, gegen die aufgeregte Mehrheit einen schweren Stand haben werde. Es war eben nicht sehr behaglich damals, die Stimme der Vernunft gegen die Reichsregentschaft, ihre Volksbewaffnungs- und Kreditanträge zu erheben. Als das württembergische Ministerium beschloß, weitere Sitzungen mit Gewalt zu hindern, begriff Uhland so gut wie jeder gerechte Mann den wirklich tragischen Konflikt, worin es sich befand. Der Bewegung, woraus es selbst hervorgegangen, mußte es mit Gewaltmitteln ein Ende bereiten. Es m u ß t e; hier war keine Wahl. Von dem Tag an, da das Rumpfparlament in Stuttgart tagte, zuckte der Finger der Revolutionslust von Minute zu Minute an dem „Draht", an dem sie nur ziehen zu dürfen meinte, um das Land in Waffen nach Stuttgart zu rufen und aus der schwäbischen Hauptstadt den Herd einer neuen Nationalerhebung zu machen. Gekommen wären einige Züge von Bürgerwehren, einige Schüsse wären gefallen, der Philister, längst auf den Tod verstimmt von wüsten Schreiern und Katzenmusikern, hätte die Haustüren geschlossen und das Militär, selbst unterstützt von einem guten Teile der Stuttgarter Bürgerwehr, hätte mit Kartätschen drein geschossen. Dies Blut durften unsere Märzminister ein für allemal nicht auf ihr Gewissen nehmen. Es fehlte nur noch das bekannte herausfordernde Wort Schoders in der württembergischen Ständeversammlung, und der Entschluß mußte

gefaßt sein. Uhland aber, der denselben sicherlich gebilligt hat, gieng dennoch im Zuge mit zum letzten Versuch einer Sitzung; warum? Aus demselben Grunde, aus dem er nach Stuttgart mitgegangen. Er hatte sein Mandat, die Sitzung war beschlossen, wie vorher die Verlegung, er mußte alle Gerechtigkeit erfüllen. Und wirklich, nachdem die Dinge lagen, wie sie lagen, haben die letzten Männer des Parlaments besser getan, es dahin zu führen, daß sie konstatieren konnten: wir weichen nur der Gewalt. Einfach weglaufen wäre ein unwürdiges Ende gewesen, dies war immer noch ein Ende mit Ehren, das als markiertes Punktum, als männliche Schlußentscheidung dem Gedächtnis der Menschen sich eingeschrieben hat; befanden sich die Minister in einem tragischen Konflikte, so war die Sachlage nicht minder tragisch für den anderen Teil: die Mitglieder des Parlaments konnten, wenn sie nicht als feige dastehen wollten, so wenig rückwärts, als die Minister unschlüssig und untätig bleiben durften*). Ich meinesteils gestehe, daß ich, wenn ich mich in zwei Personen hätte trennen können, wenn ich im Zuge gegangen und zugleich Minister gewesen wäre, gegen mich selbst, als im Zuge Befindlichen, das Militär aufgeboten hätte, so gewiß, als ich mit den piemontesischen Truppen gegen Garibaldi geschossen haben würde, als er, der edelste aller blinden Demokraten, für die gute Sache Italiens zu einer Zeit losschlug, wo ein Kind begreifen konnte, daß nichts gieng und daß er im vollen Zuge war, dem edlen Befreier Italiens Gelegenheit zu geben, daß er aufs neue als Retter der Gesellschaft auftrete. Daß es dann bei der Sprengung etwas gröber

*) Es bedarf, hoffe ich, keiner Versicherung, daß ich nicht aus Eitelkeit hier ein Wort über mein Verhalten anknüpfe, daß es vielmehr nur geschieht, um unwahren Beschuldigungen zuvorzukommen. Ich war entschlossen, wie Uhland mit dem Zuge zu gehen, wiewohl ich mit ihm in der Opposition war. Die Sitzung war auf eine spätere Stunde angesagt und ich erfuhr vom früheren Aufbruch nichts. Der Versammlung, die unmittelbar darauf im Gasthofe Marquardt statt fand, habe ich beigewohnt, habe sie verlassen, weil es mir gewissenlos schien, durch dieses Tagen in der Nähe der rings in den Straßen lärmenden, wild aufgeregten, vom Militär bedrohten Menge völlig nutzloses Blutvergießen herbeizuführen, bin aber wieder eingetreten, weil ich bedachte, daß auch unsern Personen Gefahr drohte und daher Wegbleiben als Feigheit erscheinen könnte.

zugieng, als die Minister wollten, dies gehört eben zu dem Unberechenbaren, was nie ausbleibt, wenn die Gewalt einschreitet. Das Protokoll der Versammlung im Gasthofe Marquardt enthält die Aussage mehrerer Abgeordneter, daß sie aus den Reihen der Reiterei, die von der Seitenstraße einschwenkte, den Ruf: haut ein! vernommen haben. Kommandiert war nur, im Schritt vorzurücken; möglich, daß einige Reiter in ihrer Aufregung (denn das Militär war durch die Wühlereien und jahrelangen Verhöhnungen erbost) die Worte riefen und die Säbel schwenkten, eingehauen hat keiner, weil keiner durfte. In dunkler Erinnerung ist mir, daß folgende Äußerung eines damals beteiligten Offiziers erzählt wurde, der nicht mehr unter den Lebenden ist: er habe eben einhauen wollen, da habe er unter seiner Klinge ein kahles Haupt mit weißen Locken gesehen und die Waffe zurückgehalten; dies sei Uhlands Haupt gewesen. Wenn der Offizier so etwas gesagt hat, so kann es nur geheißen haben: er hätte eben Lust zum Einhauen gehabt usw. Beim Einschwenken gab es natürlich einige Püffe, Uhland wurde zur Seite gestoßen und der Hut fiel ihm vom Kopfe, dies wird sicherlich alles sein.

Der Kranz der Bürgertugend blieb unangetastet auf diesem Haupte. Die Zweckwidrigkeit dessen, was beschlossen wurde, mißbilligend, blieb er doch dem Rufe der Nation treu und fest bis zum letzten Augenblick. Die Gestalt des treuen Kämpfers für das Recht des Bürgers und der Nation steht ungebrochen mit aufrechtem Nacken vor der Erinnerung aller künftigen Geschlechter. Auch die Fluten des Rückschritts, der nun hereinbrach, haben Mut, Hoffnung, Heiterkeit des Mannes, der sich nun wieder in die Stille seiner Studien zurückzog, nicht erschüttern können.

Die letzte, schwere Täuschung brachte ihm der Sommer 1859. Er glühte wie irgendeiner von uns für rasches Handeln der deutschen Nation, denn er erkannte so deutlich wie jeder von uns, daß die Frage nicht sei: österreichisches System oder italienische Freiheit, sondern: Bedrohung des abermals erniedrigten Deutschland durch das europäische Übergewicht eines siegreichen Frankreichs oder Erstarken in einem Kampfe, der uns später noch uneiniger treffen muß. Verzweifelt ist er dennoch nicht, als auch diese Schicksalsstunde unbenützt verrann.

Und der starke, feste, ungebeugte, in seinem ganzen Wesen streng gemessene Mann war so gelinde, so zart, so bescheiden, wohltätig im verborgenen! Das Strenge und das Milde so schön gemischt! Ja, es war ein ganzer Mann und ein ganzer Mensch, es war einer von denen, bei welchen es richtig bestellt ist unter dem Brusttuch. Es gibt nicht eben viele solche ganze Menschen; im Dunkel der Namenlosigkeit eher; es ist nicht so schwer, ein gerades, wohlgemessenes Leben durchführen, wenn man nicht heraustritt. Er ist aber herausgetreten auf den Kampfplatz der Politik und, offener noch vor dem Auge der Völker, in die Halle der Poesie.

Es ist hohe Zeit, daß wir zu Uhland dem Dichter übergehen. Als wir uns zu Uhland dem Politiker wandten, nahmen wir den Übergang durch den Satz, daß überall, wo man in seinem Geist eine Lücke fühle, von anderer Seite her alsbald eine gesunde Kraft ergänzend, entschädigend in die Linie trete. Wir hatten im idealen Gebiet eine gewisse Schärfe der Verneinung vermißt, wir fanden sie zur vollen Genüge im realen. Natürlich dürfen wir nun unseren Satz nicht in abstrakter Weise so anwenden, daß wir in Uhland dem Dichter einen Ersatz suchten für die Kräfte, die wir in dem Menschen und wiederum etwa im politischen Kämpfer unzulänglich entwickelt gefunden, oder umgekehrt. Uhland ist Dichter vor allem, als Dichter der Liebling der Nation, als Dichter unsterblich. Sein menschliches und praktisches Wesen und Leben liegt nicht etwa in einem Schubfach neben seinem Dichterleben, so daß wir uns zu besinnen hätten, was aus dem einen etwa hinübergelegt in das andere eine leere Stelle ausfüllen könnte: die Poesie ist die Blume seines Daseins und alles andere, seines selbständigen Wertes unbeschadet, die Wurzel. Das etwa kann man sagen, daß man bei politischen Ideen, wie die eines bürgerlichen Wahlregenten für Deutschland, dem romantischen Politiker den Dichter zugute schreiben müsse. Innerhalb der Poesie selbst werden wir uns, wo wir einen Mangel finden, vor allem danach umzusehen haben, ob nicht eine andere, ebenfalls poetische Kraft uns entschädigt, dann aber allerdings auch nach dem Charakter, denn welche Persönlichkeit da hindurchblickt, wo der poetische Puls matter schlägt, das ist bei aller Dichtung eine wichtige Frage.

Uhlands Poesie ruht auf einer Grundlage gesunder, herber Nüchternheit. Nicht erst in der gemessenen Klarheit der Form ist

diese zu suchen, man fühlt sie in dem spezifischen Duft, in der besonderen Blume durch, die in jeder echten Dichtung das Geheimnis der Persönlichkeit herausfühlen läßt wie in jedem echten Weine den Erdboden, in dem er gewachsen. Es ist ein Geruch wie der des dampfenden, frischgepflügten guten Ackers in der Morgensonne. Man mag vom Bilde des Ackers auch auf das Bild des Brotes kommen und sagen, man schmecke etwas heraus wie kernhaftes Roggenbrot. Damit soll unserem Dichter ein sehr hohes Prädikat gegeben sein. Der Gegensatz des Roggenbrotes wäre hier Biskuit. Es ist so gemeint, wie Goethe es meint, wenn er will, daß der Mensch — es gilt wahrlich ebenso dem Dichter — mit festen, markigen Knochen auf der wohlgegründeten dauernden Erde steht, auf daß nicht Wolken und Winde mit ihm spielen, wenn nirgends mehr haften die unsicheren Sohlen. Nüchterheit, schöne, kühle Klarheit, gesunder Sinn der Wirklichkeit, aber auch Bravheit, Treue, ursprüngliche, der Natur von Haus aus eigene volksmäßige Einfachheit ist es, was in dieser spezifischen Witterung von Uhlands Poesie uns entgegenkommt. Dies hat ihn geschützt, daß er nicht den übrigen Romantikern gleich wurde, als er in seiner Jugend ihr Panier entfaltet sah und ihm huldigte, geschützt, daß er nicht Belladonna für Weintraube, Phantasieren für Phantasie, nicht das Geisterhafte für den Geist, nicht die Ironie, die ihr Feuerwerk auf dem Wasser verknallen läßt und lächelnd ruft: seht mich großen Feuerwerker! für Humor nahm und gab. Die Gefahr ist da gewesen: ein Zeugnis ist mir das Fragment Fortunat, das ich nicht loben kann wie andere. Ich glaube, Uhland habe die Dichtung liegen lassen im richtigen Gefühl, daß sie seiner nicht würdig sei; ich glaube, daß der Geist ihn warnte, auf dem Wege Tiecks fortzugehen. Dieses Fragment ist eine Perle, wenn man die Kunstform vom Gehalte trennt, eine sehr bedenkliche Erscheinung, wenn man sie, wie billig, nicht trennt. Die Ariostische Manier des Springens ist an sich üppig, kitzlich, Geflunker und Geflacker; die stete Unruhe spricht aber zugleich aus, daß nichts ernst genommen werde. Dies hätte seine guten Wege, wenn nicht lächelnd hinweggesprungen würde über solches, was Ernst fordert. Robertos Tod will Mitleid, der zwei Witwen rasches Zugreifen nach jungen Männern als Spaß zu behandeln stände einem Crebillon und Wieland, stand aber nicht

einem Uhland an. Die ganze Manier der Ironie des Epischen im Epischen mag am Platze sein bei kleinen, heiteren, novellenhaften Stoffen, wie Paul Heyses anmutiger „Braut von Zypern", bei jedem Versuche, sie zu einem Weltbild auszudehnen, erscheint sie als keltisch-romanische Verblasung des Lebensgehaltes. Wohl war es nicht Uhlands innerer Geisteskompaß allein, der ihn vom Abweg rasch zurückführte und zum Haupt einer zweiten, gesunden Gruppe in der romantischen Schule erhob: ihn trug und führte auch die gute, richtig gemischte Luft seines Landes; der Schwabe trägt die Kritik gegen schöngeistige Lügengaukelei im natürlichen Nerv, gegen Schaumtorten des wirren Traumspieles im Magen von Haus aus mit sich. Justinus Kerner, Mörike waren noch stärker gepackt vom Magnetismus der mondbeglänzten Zaubernacht, vom Mohnschwindel der „heiligen Nacht"; aber der gläubige Magnetiseur schwebte doch gleichzeitig mit gesundem Humor über dem betäubenden Elemente, das rein Menschliche, Freie, Helle brach immer wieder durch und Mörike spielt wohl gern mit Geistern und Wundern des Märchens, aber seine besten Lieder, die ganze Gebirge der modernen Lyrik niederwerfen, sind rein empfundene Momente der Lebenswahrheit; Karl Mayer blieb in seiner bescheidenen Sphäre sanfter Gefühlsakkorde ganz frei. Noch eine andere, stärkere Stimmung trat hinzu: es war die Luft der Zeit, die Bergluft der Befreiungskriege, die Uhland oben hielt. Die Norddeutschen Moritz Arndt, Max von Schenkendorf, Wilhelm Müller sind durch diesen belebenden, reinigenden Sturm der Zeit aus dem Kreise der kranken Romantik an Uhlands Seite gehoben; Joseph von Eichendorff ist von ihm angefaßt, schwankt aber zwischen Gemütsfreiheit und unfrei katholisch gebundenem Sinn. Die ganze Gruppe sondert sich ferner auch dadurch von ihrer Umgebung ab, daß sie mit vollen Zügen aus der rechten Quelle, der Goetheschen Lyrik, reine Nahrung schöpft. Bei Uhland ist dies Moment von besonderer Wichtigkeit; daß es nicht Nachahmung, daß es freie Hingab ist, bedarf keines Wortes. Endlich war es auch die Wissenschaft, welche ihn oben hielt: die Welt des Mittelalters, obwohl die Forschung in ihren Fundgruben ihm großenteils den poetischen Apparat gab, wurde ihm eben durch die Forschung zu sehr Gegenstand, um ihn unfrei zu bannen.

Doch es ist wahr, was von einer Grundlage gesunder Nüchtern-

heit gesagt ist, soll auch einen Mangel ausdrücken. Alles hat ja zwei Seiten und es ist kindisch, schlechthin zu loben oder zu tadeln. Man hat bei Uhlands Poesie ein Gefühl wie von einem spröden Metallkorn, das schwer ins Klingen gebracht wird. Ich muß den Ausdruck „ungeschüttelt, ungelockert" wieder aufnehmen. Es ist eine schwere Glocke, die nicht leicht anschlägt; ist sie aber erst im Schwung, so ertönt runder, voller Glockenklang. Uhland hat nichts Blitzendes, er beleuchtet stet, ruhig. Denkt man an Farben, so führt er wenig Rot, meist Blau; an eine Quelle, so führt er wenig Salz spezifischer Mischung, ist reines, krystallhelles Wasser. Versteht man unter geistreich etwas Springendes, so wird man ihn lieber geistvoll nennen. Doch nicht, als ob er, wenn sein Metall im Schwingen und Klingen ist, immer im schweren Ernste sich bewegte; nein, er kann auch graziös, schalkhaft, leicht, schwebend sein, — man denke nur, um vom stärker Humoristischen hier noch nicht zu reden, unter reichen anderen Beispielen an das holde Gedicht: Merlin der Wilde! Ich erinnere mich des Tages wohl noch, als er die köstliche Speise frisch aus dem Ofen in den Hörsaal brachte und uns vortrug! In den Stunden, wo der Puls seines Talents voll und ganz schlug, hat er Vollendetes, Absolutes geschaffen. Es ist ungerecht, wenn man in seiner Beurteilung vom eng Gemütlichen ausgeht; das mag man nachschicken, nachdem man gesagt hat: Uhlands gelungenste Dichtungen stehen im Mittelpunkte des Schönen, sind ewig, werden auf Menschenlippen mit Entzücken treten, solange Menschenherzen schlagen. Ich greife recht mit Absicht eine ganz kleine Perle heraus, nur eine Strophe: „O brich nicht Steg, du zitterst sehr" — — —; solang es auf der Welt noch eine bange Erwartung der Liebe gibt, solang noch ein Liebender mit klopfendem Puls in die Arme der Geliebten eilt, er wird im Innern sprechen: der hat's gewußt, der hat's gesagt, der hat mir's vor der Zunge weggenommen.

Allerdings nicht immer schlägt die Ader voll und ungehemmt, nicht immer springt aus dem Stoff, den Uhland angreift, der weithin leuchtende Geistesfunke. Da und dort begegnet uns Gewürzloseres, Matteres, allzu Einfaches. Hier aber ist es, wo unser Satz von den ergänzenden, in die Lücke tretenden Kräften uns wieder zugute kommt. Das Genie ist in gar manchen Größen und Mischungen der Gabe unter die Menschen verteilt. Es gibt ein lückenhaftes

Genie, einen unterbrochenen Puls; da fragt man sich dann, was zum Vorschein kommt, wo der Dichter keinen oder nur kühlen Besuch des Genius empfangen hat und doch dichtet. Nichts anderes natürlich als seine anderweitige menschliche Natur. Wo Schiller nicht ganz Dichter ist, da ist er immer noch der große, feurige Rhetor, der Herold universaler Gedanken; wo Heine es nicht ist, da ist er das gemeine, blasierte Subjekt, da fühlt sich die reizende Nachlässigkeit seiner Form als aufdringliche Liederlichkeit, wo aber Uhland nicht mit voller Gunst der Minerva dichtet, da ist immer noch der wackere Mann, der kerngesunde Mensch auf seinem Platz und da erfreut und befriedigt uns immer noch die vollendete Form: eine Seite, die im weiteren ausdrücklicher zu besprechen ist. „Kein Talent, doch ein Charakter", heißt es im Atta Troll; von Heine gilt: ein Talent, doch kein Charakter; es ist aber doch nicht so übel, wenn einer ein Talent und ein Charakter ist, denn da hat er, wo das Talent ihn verläßt, noch etwas Rechtes in der Reserve.

Uhland war sich dessen bewußt, daß er sich nicht häufiger ganz wohlgelaunter Besuche der Muse erfreue; das eine und anderemal hat er sich nun wohl getäuscht, hat nicht genau in ihre Züge gesehen, ob sie ganz frei und hell seien; aber im ganzen und wesentlichen hat er sich zum strengen Gesetze gemacht, nicht ohne Stimmung zu dichten, und hat aufgehört, als er fühlte, daß die lyrische Muse eine Freundin der Jugend sei. Dichter, die zwischen Reflexion und Phantasie geteilt sind, werden viel fruchtbarer sein, viel länger dichten, vollends wenn ungemeine Fertigkeit in der Form dazu kommt, wie bei Rückert. Ein schöner Gedanke ist, nur einen glücklichen Kopf vorausgesetzt, leichter zur Hand, als ein Ganzes, das nicht durch bloße Gedankenbeziehung, sondern an sich und selbständig schön ist. Das Leben bringt unendlichen, immer neuen Stoff, mit ihm immer neuen Reiz geistreicher und witziger Beleuchtung, feiner Gedankenspitzen; ein Dichter, der von der Betrachtung ausgeht, ist immer versorgt, versehen, wird in immer neuen Wendungen das poetische Band um die reiche Erscheinungswelt schlingen. Auch Uhland hat eine epigrammatische und — das Wort im alten Sinne genommen, wo es überhaupt die Poesie des betrachtenden Rückblickes bedeutet — elegische Ader; sie ist aber nicht genährt von Philosophie oder philosophischer Neigung, ins Weite zu blicken und aus-

gesprochenermaßen das Allgemeine ans Einzelne zu knüpfen; so finden wir, wo er auf gedankenhafte Beleuchtung zielt, nicht die weit spannenden Ideen Schillers, aber er bleibt näher am Gegenstand, also spezifisch poetischer. Das Köstlichste vielleicht unter dem Epigrammatischen ist: „Verspätetes Hochzeitslied". Hier springt der Gedanke mit der Raschheit des echten Epigramms heraus; in großartige Anschauung, in milde, tiefe Empfindung versenkt er sich in den drei kleinen Meisterstücken: „Tells Platte", „Auf den Tod eines Landgeistlichen", „Schicksal". Elegien aber besitzt die deutsche Literatur keine schöneren als: „Die Kapelle" und „Auf der Überfahrt" Wo er symbolisch dichtet, fühlt Uhland Bild und Sinn so innig zusammen, daß jeder Frost des bloß äußerlichen Aufeinanderklebens fern bleibt; poetischer vielleicht nirgends als in der „Münstersage"· frei und leicht steigt die erhabene Idee aus der gegebenen Anschauung in der „Ulme zu Hirsau"; die Allegorie in der „Verlorenen Kirche" wird lebendiger Traum; Dornröschen wird parodiert im „Märchen", aber wie schlagend, wie überzeugend ist diese Verwandlung zum Sinnbilde der deutschen Poesie! Die „Bildsäule des Bacchus" ist lehrend und doch ganz objektive Erzählung. — Uhland ist Lyriker durch und durch. Alles geht vom Anstoß einer bestimmten Lebenssituation oder des gegebenen Eindrucks aus, welchen ein Stoff aus den durchforschten Quellen der Sage und Geschichte ihm bringt. Der Zufall ist hier das Gesetz und genau dies ist das Rechte; die innere Einheit im Zufälligen ist ja der Dichter selbst. Uhland setzt sich nie hin mit dem Vorsatz, ein Gedicht zu machen, er sieht zu, bis ein Stoff kommt, der ihn mit dem Zauberstabe der Stimmung trifft. Der Empfindungszustand des Moments, und in diesem einzelnen Empfindungszustand das menschlich Wahre, Allgemeine, ewig Gültige: dies bringt er uns und dahin erhebt er uns. Das Empfundene ist, wie in aller Poesie, unmittelbar eigene Herzenserfahrung oder es ist fremder Zustand, in den sich der Dichter selbst erst versetzt. Natürlich muß dies Fremde sich als Verwandtes, menschlich Rührendes so darbieten, daß er ungesucht das eigene Gefühl hineinlegen kann; es ist doch auch hier der Dichter selbst, nur in einer Maske. Aber die Maske soll nicht fadenscheinig sein, sie muß überzeugen, sie muß Wahrheit haben. Fähigkeit, sich und uns in anderes zu versetzen, was nicht unmittelbar der Dichter selbst ist und nicht wir selbst

sind, ist noch mehr ein Merkmal des Poeten als Fähigkeit, seine unmittelbar eigenen Empfindungen in uns überzutragen. Da gilt es ja nicht nur Stimmung, sondern auch Zeichnung, Darstellung, Gestaltung und alle Kunst, die Musik ausgenommen, soll ja unserem äußeren oder inneren Auge Gestalten zu sehen geben. Uhland ist mit dem schauenden Dichterauge, der festen Zeichnerhand in den Grenzen des Lyrischen nicht minder gesegnet als mit dem Gefühl des Zustandes, der Fähigkeit der poetischen Versetzung in fremde Existenzen und ihre Stimmung, und hiemit ist er als Dichter dokumentiert. In ebnerem, leichterem Fluß und Tausch rinnt natürlich das eigene Empfinden in die Natur über als in die geschlossene menschliche Daseinsform. Es ist aber dem lyrischen Dichter eigen, daß er sich vorzüglich in der tiefen, dunkeln, innigen Symbolik bewegt, wodurch wir in der Landschaft, in Licht und Luft unsere eigenen Stimmungen wiederfinden, uns mit ihrem Leben in e i n s fühlen. Gleich das erste Gedicht der Sammlung, „Des Dichters Abendgang", zeigt uns den Eingeweihten, der Wundergebilde schaut im Glanze der sinkenden Sonne; Uhland ist, wenn je ein Dichter es war, der Zauberer, dem die Natur erklingt und geistig Geheimnis verrät, Wunderschätze unsagbarer Ahnung aufdeckt; er hat uns Frühling, Sommer, Herbst und Winter, Berg und Tal, Wald und Wiese, Fluß und Wolke, Sonne und Mond mit himmlischem Licht übergossen. Fragen wir aber nach den Proben der stärkeren Zaubermacht, derjenigen, womit der Dichter sich und uns in Gestalt und Moment fremden Menschenlebens versetzt, und bezeichnen wir zunächst den allgemeinen Charakter, Hauch der Zustände, das Element, die Atmosphäre durch den Ausdruck: Ton, so wird uns jeder Unbefangene zugeben: der einfache Uhland ist keineswegs arm an Tönen, nicht nur in der eisernen Ritterwelt des Nordens ist er zu Hause, sondern auch im Orangenduft Spaniens und Südfrankreichs. Der Bauer, der Bürger ist ihm vertraut wie der Vornehme und der Fürst, ja vertrauter natürlich. Er ist nicht so engherzig, nicht auch einmal mit dem Leichtsinnigen, dem liebenswürdigen Lumpen das Kleid zu tauschen, mit dem Törichten, dem Philister, dem Ungeschickten, dem Hans Unstern, dem armen Teufel lächelnd Arm in Arm zu gehen, gut deutsch oder, wenn man will, süddeutsch setzt er sich mit sichtbarem Behagen unter die lärmenden

Zecher, und warum nicht auch einmal vor die dampfende Sauerkrautschüssel? Da kommen dann Momente, wo wir sehen wollen, ob der Dichter so recht hört, wie es hergeht, klingt und rauscht. Die beiden „Trinklieder" allein schon sind volle Probe von diesem sich Hineinfühlen; das erste macht ordentlich Durst, das zweite zwingt uns, in diesem Saus und Braus, diesem übersprudelnden Kraftgefühl mitzuschwärmen. Es mag ein sehr bescheiden gewähltes Beispiel scheinen, wenn ich auf die zwei Verse in der Ballade „Nothemd" verweise, wo die Spindel tanzt, als wäre der Satan in sie gefahren, in dessen Namen die Spinnerin ihr dunkles Werk vollführt, oder im „Glück von Edenhall" auf den zuerst milden und tiefen, dann immer volleren und endlich donnerartigen Klang des Krystalls. Nach meiner Überzeugung reichen diese Verse hin, einen Dichter auszuweisen, und doch verhält sich dies alles zur bestimmteren Zeichnung nur wie zu einem Bildnis der Grund, auf den es gesetzt ist. Schlacht, Jagd, Turnier, Seefahrt, Bewegung. Gebärde, Ruhe und Aufregung: alles zeichnet er mit ein paar Strichen scharf, bestimmt; er hat es gesehen, er zwingt auch uns, es zu sehen, und das begleitende Wort trifft mit *einem* kurzen Schlag den Nagel auf den Kopf, das Innere glüht durch die Erscheinung heraus, sie ist durchsichtig, der Charakter ist fest und sicher hingestellt.

Diese Versetzungsfähigkeit hat jedoch ihre Grenze. Uhland vermag sich nicht so weit auseinanderzulegen, als das *Drama* fordert. Man bedenke nur das eine: Der Dramatiker muß vermögen, auch dem Zerrissenen, dem Schlechten, dem Frivolen Gründe zu leihen. Vor allem dem Zerrissenen, denn ohne inneren Konflikt ist kein Drama möglich, und der innere Konflikt bringt mit sich die Sophismen der Leidenschaft, die Dialektik der Beschönigung, die ausgiebige Beredsamkeit in Handlung und Gegenhandlung. Momentan, im Lyrischen, mit den Lebensformen zu gehen, die seinen eigenen fern liegen, das gelingt unserem Dichter, aber zu ganzen Charakterschöpfungen, deren Züge seinem braven Wesen entgegengesetzt sind, zu entwickelten Bildern der Leidenschaft, deren Labyrinth seine eigene reine Seele mied, dazu reicht es nicht, dazu ist er zu ungebrochen, zu sehr auf das altdeutsch Gediegene und Biedere gestellt, hat zu wenig gezweifelt, ist zu unberedt. Beredt und schön sind die lyrischen Stellen in seinen beiden Dramen, welche

Liebert sehr richtig entwickelte Balladen nennt. Sie sollen nicht verkannt werden, diese hohen Bilder der Treue; sie werden in alle Zeit der Nation ihre echtesten Züge mit mannhaftem Aufruf entgegenbringen, aber es fehlt ihnen die dramatische Dialektik. Hier findet denn, was wir von Mangel an Verneinung gesagt haben, einen weiteren erklärenden Beleg. Mir scheint, um ein Drama zu schreiben, muß man anders in sich gekämpft, in die Irrgänge der argen Welt, aus denen ein Mensch nicht leicht ohne Schuld sich zieht, tiefer geblickt haben als dieser Mann mit seinem einfach geraden, in dieser Beziehung zu weltlosen Lebensgang. Niemand wird so abscheulich sein, mir dies Wort so herumzudrehen, als riete ich dem Dichter: stürz dich in die Leidenschaft, begehe Schuld, so wird es deiner Poesie zugute kommen! Shakespeares Sonette beschönigen wahrlich nicht die labyrinthischen Wege seiner Jugend, aber sie weisen auf die Erfahrungsquellen, aus denen seine Welt- und Seelenkenntnis schöpfte. Goethe hat frühe Schuld der Jugend bitter gebüßt in der Lohe der Gewissensqualen, aber er ist nirgends so dramatisch als da, wo er diese peinvollen inneren Erlebnisse in gegenständlichem Bild niederlegt, vor allem im Faust; Mephistopheles, den niemand erfinden konnte, der nicht tief in die Abgründe des Lebens eingeweiht war, will ich dabei nicht einmal nennen, denn den macht ihm freilich niemand nach.

Ich habe es bis hieher aufgeschoben, eine Seite der Versetzungsfähigkeit aufzuschlagen, wodurch Uhland ganz einzig dasteht, denn sie soll uns dienen, wiederum zu zeigen, wie wir überall auf eine Kraft stoßen, nachdem wir einen Mangel wahrgenommen: Es ist seine reine und volle Aneigung des Volkstons. Das Volkslied, treu in seinem Charakter, bis zur Täuschung, und doch gereinigt im gebildeten Bewußtsein des Dichters, darin hat es ihm in solcher Fülle keiner nachgetan. Wer ein Ohr hat, der hört, wenn er den „treuen Kameraden“ liest, sogleich das Echo im Tal, die Antwort auf Stimmen junger Burschen, die, sich an der Hand fassend, mit roter Weste, Lederhose und pelzbesetzter Kappe am Sonntagabend hinausziehen und in gezogenen, schwermütigen Tönen das Lied in die milde Luft hinaussingen, nicht ahnend, daß ein Mann in feinem Rock und mit schwarzem Zylinder das gedichtet hat, aber freilich ein Volksfreund, dem diese Versetzung die natürlichste von allen war.

Die Kraft, zu zeichnen und sich in Zustände zu versetzen, und das reine Gefühl des Volkstümlichen haben in ihrer Vereinigung den Meister der Ballade gebildet. Doch an dieser Stelle darf vor allem nicht länger gezögert werden, die bis jetzt nur vorläufig erwähnte Meisterschaft in der Form näher ins Auge zu fassen.

Es war, meine ich, Strauß, welcher Uhland den Klassiker unter den Romantikern genannt hat um des reinen Einklangs willen, in welchem Form und Inhalt bei ihm stehen. Das formelle Element war in der romantischen Schule von Anfang an stark vertreten, aber es gelangte über dem nebligen Inhalt nicht zu richtiger Geltung; dagegen fand es gesondert von der hervorbringenden Poesie sein Bett in der Übersetzung, in der vielseitigen Aneignung fremder Schätze der Literatur mit ihren Versformen. Wilhelm Schlegels große Verdienste sind bekannt. Auf die eigene Dichtung schlug dieses Sammeln aus fremden Gärten, namentlich aus den verschlungenen Reimstrophen der romanischen Völker, freilich als eine Neigung zum welschen Geklingel zurück. So mischten sich seltsam zwei grundverschiedene Welten: das dunkle, tiefe, herbe, naive Nordische mit dem einfachen Tone des deutschen Volksliedes und das Süße, Weiche, Bunte, Kunstreiche des Südens, der Italiener, Südfranzosen, Spanier. Auch Uhland bewegt sich in beiderlei Luft: neben deutschen Formen mit deutsch gefühltem Inhalt Stanzen, Sonette, Oktaven, Glossen mit entsprechender Stimmung; der Distichen nicht zu gedenken, in die er gern den Sinnspruch kleidet, denn die klassische Form ist ein neutrales Feld, sie hat ungefähr die Bedeutung gewonnen wie das antike Gewand, zu welchem nicht nur der Bildhauer, auch der Maler, den wir beziehungsreicher mit dem Dichter vergleichen können, als zu einer rein menschlichen, allgemein gültigen Idealform muß greifen dürfen. Wird nun jedermann fühlen und gestehen, daß er Uhland lieber in deutschen Weisen vernimmt, so wäre es doch sehr eng und kleinlich, grob teutonisch, ihm das Ohr zu verschließen, wenn er die welsche Harfe anschlägt und so liebenswürdig, so reizend, so schalkhaft und wieder so rührend wehmütig sie ertönen läßt; ich nenne statt vieler Beispiele nur die Gedichtreihe „Sängerliebe“: welcher wunderbare Seelenklang, welche sanfte Klage, welche reine Erhebung in der Wehmut geht durch diese trochäischen Romanzen! Doch das ist es eigentlich nicht, wovon ich

hier sprechen wollte; Uhland ist sich durch alle verschiedenen Töne in einem gleich, und dies ist die reine Gesetzmäßigkeit, in der Fülle die Sparsamkeit, die kein Wort zu wenig, keines zu viel sagt, die Knappheit, die niemals Dürftigkeit ist, das reine Entsprechen von Maß, Akzent, Reim und Stimmung, Inhalt, kurz das Vollendete, das Klassische. Der Leser und Hörer hat das Gefühl der Zweckmäßigkeit im höchsten Sinne, der reinsten Befriedigung, das Gefühl, daß es nicht anders sein könne. Alles trifft zusammen, paßt, klappt. Das ist natürlich auch dem Begabtesten nicht im Traume gegeben. Uhland hat sich eine strenge Zucht aufgelegt, bis er es errang, seine kernigen Stämme so rein zu zimmern, daß nirgends mehr Späne daran hängen, bis die Sache selbst so objektiv, so frei von aller Zutat und Willkür dastand. Wie viele ließen und lassen sich durch das Talent des Gehörs, der Akzent- und Reimauffindung zum Überflusse verführen, ja überhaupt zum Dichten von außen nach innen, statt von innen nach außen! Ich meine mit letzterem jene eigentümlich organisierten Naturen, denen nicht immer, aber häufig die wirkliche poetische Stimmung, die den Inhalt bringt, an Silbenmaß und Klang, an eine innere Gehör- und formelle Künstlerfreude anschießt. Nicht sagen will ich, Rückert und Platen, in welchen jenes formelle Element, das ursprünglich zum Charakter der romantischen Schule gehört, ganz an den Tag tritt, seien mit dieser Auffassung erschöpft; sie haben gezeigt, daß sie Stunden echter, von innen heraus wirkender, inhaltvoller Begeisterung hatten, man bemerke auch wohl, daß ich nicht von reinem, leerem Formalismus spreche, aber damit wird es doch seine Richtigkeit haben, daß uns vielfach das Gefühl dieses umgekehrten geistigen Prozesses bei ihren Dichtungen überschleicht. In ihrer ungemeinen Formfertigkeit ist dann das Einheimsen poetischer Blumen aus den Gärten aller Völker und Zeiten mitbegründet, durch sie vorzüglich wird die deutsche Poesie universalistisch: eine Kraft und eine Schwäche, ein Glück und ein Übel zugleich. Uhland steht nun zwischen der knochenlosen Willkür der ersten Gruppe von Romantikern und zwischen diesen korrekt formgewandten Ausläufern der Schule als die rechte, gesunde Mitte, als ein fester Fels von kompaktem Gestein, um den von zwei Seiten die Wellen spielen. Er greift hinüber nach Formen des Auslandes, aber er bleibt national (eben auch in der

Form, denn die deutschen Strophen herrschen); er hat Virtuosität, aber es wäre falsch, ihn einen Virtuosen zu nennen. Diese Virtuosität ist errungene Fertigkeit auf Grund einer ausgezeichneten Naturanlage, einer ungemeinen Sicherheit des poetischen Instinkts. Sehr stumpfen Nerv müßte haben, wer nicht fühlte, daß ihm mit der inhaltvollen Stimmung ganz unmittelbar, mit innerer Notwendigkeit die entsprechende Form anklingt; oder wird jemand glauben, daß ihm der rhythmische Gang, dieser energische Tritt, und die Klangfarbe der Reime im „Glück von Edenhall" nachträglich eingefallen ist? Oder umgekehrt, daß es ihm einmal einfiel, ein Gedicht hindurch auf — all zu reimen, und daß er sich dazu eine Sage von einem zerbrochenen Kristall suchte? Zu bewundern ist Uhland insbesondere, wo ihm das Gefühl des Inhalts kurzzeilige Strophen eingibt; wie mühelos erscheint da das schwere Werk, als wäre es von selbst geworden! Man nehme nur aus dem „Märchen" die Strophe: „Lange, lange Lehrgedichte — — — — mit Tanzbelustigung", aus der „Reise durch Deutschland" die Strophe: „Ich gieng zur Tempelhalle — — — — Ein Buch der Könige sei", wie läuft das! Wie rollt sich das ab! Wie ohrgerecht und mundgerecht ist das!

Uhland ist in so breiter Ausdehnung ein Liebling der Nation geworden, weil seine Dichtung nicht bloß Lesedichtung ist. Der Gesang ist der Weg, durch den sie an das Herz des Volkes gelangt und gewachsen ist. Ihr musikalischer Charakter ist aber eben in der Vereinigung des Stimmungsvollen mit der reinen Angemessenheit und klassischen Sparsamkeit der Form begründet. Sie gibt im Klang das Grundgefühl, sie reizt dadurch von selbst zur Entwicklung im musikalischen Ausdruck und sie greift dieser Entwicklung nicht vor, weil sie nicht meint, alles sagen zu müssen, weil sie ahnen läßt.

Die Balladen waren es, die uns auf die Form führten, denn sie am wenigsten können gewürdigt werden, bevor man die Meisterschaft Uhlands nach dieser Seite sich klargemacht hat. Hat nun hier die Fähigkeit, sich in anderes zu versetzen, das Höchste erreicht, dessen sie in dieser Dichternatur fähig war, so begegnet uns hier abermals eine schöne Entschädigung, ein Ersatz für eine Lücke: es ist objektive Geschichte mit ihrem Wechsel, ihrem Reichtum, wodurch ein gewisser Mangel an innerer, subjektiver Geschichte sich ergänzt. Als Balladen-

dichter rückt Uhland, dies ist oft gesagt, unmittelbar neben Goethe. In der volkstümlichen Form haben wir von diesem streng genommen nur zwei reine Exemplare: den „König von Thule“ und den „Fischer“ (der Erlkönig ist bekanntlich eine Nachbildung), von Uhland eine Reihe; die markigen Bilder aus der württembergischen Geschichte, die manche lieber Rhapsodien nennen, dürfen wir dazu rechnen. Und niemand wird behaupten, daß jener Ton des ungesucht veredelten Volkslieds, wie Goethe zuerst — denn Bürgers „Leonore“ leidet an bekannten Flecken — ihn angeschlagen hat, bei Uhland minder rein, minder zart erklinge; daß er oft genug stärker erklingt, das soll ihm nicht vergessen sein, wenn wir ausdrücklicher auf den inneren Charakter eingehen. Aber Uhland ist nicht weniger vollendet in Balladen, die ganz der Kunstpoesie angehören, d. h. im Geiste des gebildeten Bewußtseins gedichtet sind, sofern es sich nicht in den Volkston versetzt; diesem Elemente gehören neben den Balladen die Romanzen an. Nennen wir hier von Balladen einzig: „Der Waller, Bertran de Born, Ver sacrum, Tells Tod“, so kann man vielleicht sagen, es fühle sich hier nicht der zart vibrierende Nerv wie in der „Braut von Korinth“ und „Der Gott und die Bajadere“; aber Juwelen sind es doch wahrlich, herrlich genug, um unserem Dichter seinen Platz nahe bei Goethe zu bewahren.

Doch nicht nur in den epischen Formen der lyrischen Poesie, auch in den rein lyrischen steht dem, was im Volkstone gedichtet ist, dem Lied im engeren Sinn, eine reiche Fülle von Gedichten gegenüber, die dem Idealgebiete der Kunstpoesie angehören, oder vielmehr natürlich: des letzteren ist ungleich mehr. Die feine Dame, wenn nur ihr Sinn richtig bestellt ist, der gebildete Mann schöpft reichlichere Labung aus Uhland als der Jägerbursch, das Bauernmädel, die seine schlichtesten Balladen singen. Nicht minder wirtlich ist der Tisch gedeckt für die, welche zwischen beiden stehen, für den Bürgerstand, dem eine gesunde Mitte von naivem Ton und gehobenem Bewußtsein zusagt. Solche Dichtungen, wie „Wein und Brot“ und die „Wanderlieder“ sind nicht Volkspoesie, können auch nicht im Gegensatz als Kunstpoesie bezeichnet werden: sie sprechen den Gebildeten volkstümlich an, den einfachen Mann im Sinn höherer Idealität. Kurz: der Gegensatz der Stände ist in Uhland ausgeglichen, darum ist er in so ausnehmender Weise populär. Eigentümlich aber ist ihm der

Mangel an Gedichten des höchsten, trunkenen Schwungs, die wir mit einem Wort Hymnen nennen wollen. Solche poetische Formen wie Goethes „Meine Göttin, Prometheus, Ganymed, Grenzen der Menschheit, das Göttliche“ kommen nicht bei ihm vor. Hiefür ist er zu realistisch; der Ton ist ihm zu übersinnlich. Wiederum aber entschädigt er: er hat doch eine Form des höchsten Pathos; sie knüpft sich an bestimmte Forderungen, an die politischen, sie bricht hervor, wo es gilt, im erhabensten Ernste zu mahnen; da erschallt seine Stimme mit Posaunenton; er sagt wohl: „Nicht so wie ich es künden werde, nein! himmelkräftig, donnergleich“, aber das Geisterwort, dessen Gewalt er nicht zu erreichen glaubt, ist ja doch sein eigenes.

Wir haben noch nicht in bestimmter Unterscheidung von Art und Umfang des Inhalts gesprochen, der sich in Uhlands Gedichten auftut; von Stimmungen, poetischen Tönen, Farben wohl, aber nicht ausdrücklich vom inneren Charakter, von der Weltanschauung und den Gegenständen, die sie umfaßt. Das politische Pathos, auf das wir soeben hingeleitet waren, führt zu dieser Schlußbetrachtung. Ich versuchte zuerst, mit einigen Zügen den Menschen zu zeichnen, wir müssen noch zusehen, wie er aus dem Dichter herausleuchtet, und wir wollten dies nicht früher, als bis uns der reine Künstlerwert des Dichters gesichert war; jetzt mögen wir erkennen, wie unbeschadet dieses selbständigen Wertes hier mit wohltuender Klarheit und seltener Durchsichtigkeit aus dem Krystall der Poesie und seinen prismatischen Farben „als Einheit im Zerstreuten des Dichters ganz Gemüt“ hervorscheint.

Die romantische Welt, in welcher sich Uhland größerenteils bewegt, wurde im obigen Zusammenhang einmal kurzweg als dichterischer Apparat aufgefaßt, zu den poetischen Masken geschlagen. Dies scheint zu leicht genommen, ist es auch in gewissem Sinne. Uhland muß sich geraume Zeit nicht klar gewesen sein, wie die romantische Schule das Ideal mit der Erneuerung des Mittelalters, den reinen Blick ins Weite, Hohe mit dem rückwärts gewandten Gesicht verwechselte; ein äußeres Zeichen davon sind die altertümelnden Wendungen und Sprachformen, die in den früheren Balladen immerhin an Manieriertheit streifen. Allein auch da war der Instinkt schon sicherer als das Bewußtsein. War ihm das

Mittelalter nicht bloß eine Fundgrube, die ihm die Gestalten, Lebensformen, Situationen, Phantasievorstellungen lieferte, an die sich ewig wahre, allgemeingültige menschliche Empfindungen, wunderbare Ahnung, tiefes Grauen, Freud und Leid, schwere Wehmut und leichter Scherz frei und unbefangen knüpften, sehnte er sich wirklich nach dieser helldunkeln Zeit zurück, so war doch das, was ihm am meisten an ihr gefiel, die derbe Kraft und die entschlossene Tat. Dies genau ist es, was ihn auch in einem Stadium erkennbarer Befangenheit von den Romantikern der ersten Phase unterscheidet, die vom Mittelalter alles Weiche und Phantastische herübernahmen, nur sein Mark und seine Knochen nicht. Er nimmt es im Nibelungengeiste, er gräbt seinen Granit aus und behaut ihn mit kräftiger Faust. Daher läßt man sich von dem Dichter, welcher uns später den freien Bauern auf dem Hügel zeigt, der auf der Bank vor seinem Haus zufrieden seine Sense dengelt, während unten im Teich eine funkelnde Krone liegt, nach der niemand sucht, die Ritter, die Könige und Königssöhne und Kaiser so gerne gefallen; über dem Metallklang ihrer Taten konnte er vergessen, wie es dazumal Bürgern und Bauern ergieng, über Eberhards des Greiners Tapferkeit und mannhafter Selbstbeherrschung die Niederlage einer freien Stadt und mit ihr das Ringen der Städte nach der Form, die wir in der Schweiz verwirklicht sehen, nach Bündnissen freier Gemeinden, woran doch in Wahrheit sein Herz hieng. Das Ritterliche ist ihm Bild einer vorgeschichtlichen Heldenzeit, da nimmt er es nicht kritisch mit der Wirklichkeit. Wir werden auf diesen Zug der Kraft zurückkommen. Die Religion des Mittelalters hat ihm nie die poetische Freiheit des Gemüts bestrickt. Bedenklich könnte man bei dem Gedichte „Die verlorene Kirche“ werden, so schön es ist; doch nein, w e i l es so schön ist, braucht man nicht bedenklich zu werden; es bedarf nur eines leichten Rucks, so ist der geistige Dom nichts mehr und nichts weniger als das Ideal, und nichts sieht danach aus, als hätte der Dichter je Lust haben können, uns und sich im Nebel der Weihrauchwolken um das Gut unserer protestantischen Bildung zu betrügen. Hängt er ursprünglich mit einer gewissen Naivität an der feudalen Zeit, so kommt uns nur zugute, daß er sie nicht ironisch als Mittel verwendet, eine Welt dämonisch wilder Reize aus ihr spielen zu lassen, wie Heine, der die Romantik, indem er sie auflöst, noch als

Garderobe verwendet oder vielmehr als Garderobe so verwendet, daß er sie zugleich auflöst. Aber Uhland hat eine Entwicklung gehabt; mehr und mehr ist ihm das Mittelalter und sein Glaube freies Motiv geworden, um rein menschliche Wahrheit, rein menschliches Seelenerlebnis auszusprechen. Der schönste, ein wirklich herrlicher Beleg hiefür ist sein „Waller“. Das ersehnte Wunder geschieht und geschieht nicht; der Tod ist es, der den armen Büßer befreit, er selbst sieht in der ausgegossenen Rosenglut des Himmels Maria zum Himmel schweben, und die entzückte Täuschung, daß nun das Wunder geschehe, bewirkt das Wunder, denn ob die Eisenfessel ihn noch umschließt, frei ist schon die Seele, schwebet in dem Meer von Licht. Wir glauben die Täuschung, teilen sie, die zwei herrlichen letzten Verse, dieses wunderbare Verklärungsbild des golden glühenden Abendhimmels zaubern uns ganz hinein, und wir sind doch rein poetisch getäuscht und darin ganz frei: dies heißt das romantische Motiv in ein rein menschlich Schönes umbilden, dies ist echte Bewahrung und zugleich Auflösung der Romantik.

Mag man jede Sehnsucht aus dem Wirklichen ins Unwirkliche und Leere, mag man die Sentimentalität ebenfalls zur Romantik ziehen, so ist nicht zu leugnen, daß Uhland eine Periode gehabt hat, wo er auch in diesem Sinne noch romantisch befangen war, und er ist sich dessen bewußt geworden: „Anfangs sind wir gar zu kläglich, strömen endlos Tränen aus, leben dünkt uns zu alltäglich, sterben muß uns Mann und Maus.“ Es ist nun freilich um das Sentimentale keine so einfache Sache; wir werden die Sehnsucht, auch die Sehnsucht nach dem Tode nicht aus der Poesie streichen wollen, mindestens werden wir sie nur dann verurteilen, wenn sie permanent, wenn die Pflege der Wehmut zum Kultus wird. Neigt das deutsche Wesen überhaupt zu diesem Zuge, so ist er besonders dem schwäbischen eigen, es hat einen trüben Hang zur Tiefe, einen starken Zusatz von Melancholie. Bei Schiller liegt hart neben dem starken Pathos, dem männlichen Geiste der Wirklichkeit, des Staats, der Geschichte der weiche, weibliche Gefühlszug; Hölderlin ist ein griechischer Werther, ein Werther, dessen Geliebte die griechische Vorzeit ist, verlobt, wie Lotte, aber dem Unwiederbringlichen; Uhland aber verschmachtete nicht um die ebenso versagte Dame Mittelalter, in ihm schlug als heilsame Gegengabe der Geist der Realität im Humor durch, mit

dem der Schwabe zum Trost für seine Melancholie beschenkt ist. Er liebt, wie sich erwarten läßt, die volkstümlich derbere Gattung, ohne auch darin je schwer und breit zu werden; mag er als Trinker schmachten, das unselige Wasser nie wieder, nicht laut und nicht leise, zu nennen sich verschwören, jubeln, lärmen, mag er sich zur schwäbischen Metzelsuppe behaglich niedersetzen, als Ritter den Schwabenstreich auf den Türken führen, heitere Bauernregel predigen, zusehen, wie sich Hans und Grete foppen, die breitschultrige Kraft, die Sinnlichkeit, der Mutwille befreien sich immer im leichten und schwebenden Spiele von der Erdenschwere des Stoffes. Er kann recht schalkhaft werden, schert sich als Dichter den Teufel darum, was die Gouvernantin Y und die Betschwester Z zum „Grafen von Eberstein" sagen mag, er kann zierlich scherzen, mit den tanzenden Elfen das Erdenkind necken, geistreich den Rezensenten, den Pedanten, die Bundschmecker verspotten, er kann als armer scheidender Bursche, dem niemand den Rock zerreißt, den niemand in die Wange beißt, dem's aber von einer weh tut, als Leidtragender um den verhungerten Poeten oder den armen Hans Unstern, unter Lächeln weinen, er entzückt uns, wenn er uns das schöne, im Instinkt seiner Königs- und Heldengeburt zugreifende Kind im geflickten Bettlerröckchen als Retter der verstoßenen Mutter vors Auge führt. Nur den plötzlichen Riß durch die Saiten und das gellende Lachen hintendrein, wie der Weltschmerz, die Zerrissenheit es liebt, dürfen wir, versteht sich, nicht bei ihm suchen. Nun wäre es gewiß beschränkt und geistlos, dem Humor sein Feld auf gewisse Kontraste eingrenzen, die wilderen und wildesten ihm verbieten zu wollen, aber daß diese Linie haarscharf an dem Abgrund hinläuft, aus dem ein widerlicher Geruch wie von Kremortartari aufsteigt, das wissen wir und lassen uns daher den „zahmeren" Humor herzlich gern gefallen.

Uhland rafft sich aber noch auf anderem Weg aus der unbefriedigten, matten Sehnsucht. Sein Kraft- und Tatgeist muß noch einmal aufgenommen werden, positiv, nicht nur beziehungsweise in der Beurteilung seiner Romantik wie vorhin. Uhland ist ganz Mann, in Eisen gerüstet, mit blankem Stahl umgürtet. Ihm ist es wohl bei dem Mutigen, der das Schwert zieht und zuhaut, wohl im Brausen der Schlacht unter dem Wiehern der Rosse, im Turnier, wo die Lanzen splittern, beim jungen Siegfried, der den Amboß in den

Grund schlägt, dem Königssohne, der den Löwen besiegt, den Drachen faßt und entzaubert, dem Normannen, der in seinem Leben nie erschrak, vor Gespenst so wenig als vor Mensch. Wir wollen, versteht sich, kein Kraftgeprahle, aber wir wollen auch nicht wohlweise gegen bloß physischen Mut, bloß physische Kraft deklamieren. Für den Inhalt, den geistigen Zweck ist ja sonst und auch unter den Schwertschlägen bei Uhland hinreichend gesorgt, aber Kraft und Mut ist auch für sich etwas und nicht wenig. Das ist eine heilsame Stimmung, wo es uns zumute wird wie jenem im Märchen, der nicht erfahren konnte, was Gruseln ist, und ein Volk, das aus einem tatkräftigen bald ein bloßes Kulturvolk geworden war, mag seinem Lieblingslyriker für das Eisen danken, das er seinem versessenen Blute zugeführt hat; er tut uns recht gut, der männliche Uhland neben dem weichen Goethe, dem die Gröbe der Tat unheimlich ist. Er liebt auch das Grauen; man muß gestehen, daß er es nicht immer motiviert, wie in den Balladen „Nothemd“ und „Rache“, wo das Schauerliche als Folge von Schuld, als Nemesis eintritt, aber doch nicht dem grassen Effekte will er dienen; man spürt einfach das Kraftgefühl derber Naturen, die im Aushalten der Schauer die Empfindung ihrer Nervenstärke genießen. Mitten aber im Lärme der Waffen und des Sturms werden wir nun zum tieferen Kerne, zur gesammelten Willenskraft geleitet. Uhland zeigt uns den Helden, der in der Schlacht über dem gefallenen Sohne ruft: „mein Sohn ist wie ein anderer Mann“, vordringt, siegt und nach dem Sieg mit verhülltem Angesicht an seinem Sorge sitzt: „ob er vielleicht im stillen geweint, man weiß es nicht“; er führt uns den ganzen Mann vor, der im Andrange der Gefahr, wo ringsum frommer Wunsch und Seufzen ertönt, unbewegt am Steuer sitzt, kein Wort spricht und lenkt das Schiff mit festem Maß, bis sich der Sturm gebrochen. Die handelnde Kraft aber hat keinen schöneren Inhalt als Vaterland und Freiheit. Ich weiß nicht, warum die Ballade: „Die sterbenden Helden“, nicht höher gewürdigt wird; mir dünkt sie groß und herrlich und wert, voranzustehen, wo ein Erzieher Gedichte sammelt, die Jugend zu begeistern.

Der bestimmte politische Inhalt tritt mit den „vaterländischen Gedichten“ ein. Freiheit wird des Dichters Fee und sein Ritter heißt Recht. Das Spezifische der örtlichen Verfassungsangelegenheit bringt

wohl etwas Enges, auch etwa Trockenes mit sich, doch niemand wird dies Urteil weit ausdehnen wollen; da ist doch wahrlich auch Herzlichkeit, Volksmäßigkeit, schlichter Fluß und Guß, schlagende Kraft, Trompetenklang des Vorwärts, Feuer und edler Schwung, da ist, wo die Idee des Menschenrechts, der Freiheit und des großen Vaterlandes hindurchbricht, jener Idealstyl, der nur einem hochgestimmten Gemüt entströmt. Uhland kann auch bitter, sehr bitter sein, welchen Hohn gießt er aus in der „Reise durch Deutschland“! Der seelenvolle Mann, der keusche Charakter ist keine Taube sonder Galle; er spaßt nicht, wo er stechen will, es trifft, es tut weh. Er durfte nicht fehlen, der Ton des tödlichen Spottes; die deutschen Zustände brauchen diesen Höllenstein, und wo der Dichter zum Demosthenes, zum strafenden Jesaias wird, da soll man auch einmal wieder spüren, wie der Sarkasmus des ergrimmten, tief empörten Gemüts einschneidet. Er hat seine dunkeln Stunden gehabt wie wir alle sie hatten und haben bei so unabsehlich sich hinschleppender Ratlosigkeit; da hörte er den dumpfen Grabesglockenklang in der „Glockenhöhle“; doch die Hoffnung verließ ihn nicht; untröstlich ist's noch allerwärts, doch sah er manches Auge flammen, und klopfen hört er manches Herz; erlebt hat er das Heil nicht, doch an der Sehnsucht Hand wird er als Schatten noch durchschweben das freie Vaterland.

Der strenge Mann ist deutsch noch in einem anderen Sinne. Man kann gewiß sagen, es sei eine richtige Probe für die Gesundheit einer Nation, wenn ihre Dichter reine Frauen zu zeichnen, Frauen rein zu lieben, zu ehren vermögen. Uhland ist als Dichter der Liebe nichts weniger als blöd unschuldig, aber er ist keusch. Er ist keusch, auch wo er neckt, wo er heiß wird, denn er ist auch dann ohne Frivolität, denn Achtung des Weibes, Ahnung des Unendlichen in der weiblichen Erscheinung bleibt Grundzug und der Refrain ist Treue, Treue bis in den Tod und über den Tod, in Ewigkeit. Das ist alles mit Uhlandischer Fülle in der Knappheit auf die kürzeste, einleuchtendste Form gebracht in „der Wirtin Töchterlein“, und gleich daneben steht jene Ballade, die mir immer zu den rührendsten Bildern opfernder Liebe gehörte, „die Mähderin“.

Die Liebe in Uhlands Poesie ist jene, welche zum Hebel jeder rüstigen Kraft wird, und sie geht daher ganz in einem Zuge mit der

sittlichen Spannkraft im weitesten, rein menschlichen Sinne, die das Grundgepräge dieser Poesie vollendet. Sie faßt sich für mein Gefühl vorzüglich in dem „Gesang der Jünglinge“ zusammen. Natur im Frühlingsleben, Wein und Liebe, in und mit ihnen alles menschlich Erfreuliche, wovon Dichter gern zwanglos singen, wird hier als reines Gut und freier Genuß ohne moralische Predigt gefeiert und verklärt als Nahrung des heiligen Feuers im ernsten Gemüte edler Jugend; so war Uhlands Jugend und so ist er jung geblieben bis an sein Ende und ist ein Dichter vor allem für die Jugend.

Es ist an mehreren Stellen berührt, daß die schöne Einfachheit von Uhlands Gemüt ein schlichtes, unbefangenes Verhältnis zur Religion begründet. Man mag sich dabei an Shakespeare erinnern, der allem Menschlichen offen wie Uhland und unendlich vielseitiger begabt, das farbenreiche Leben darzustellen, es einfach mit den obersten Grundwahrheiten des Christentums und mit den sittlich-religiösen Kernsprüchen der Bibel hält. Jedem besonderen „Geschmäckchen“ sind beide gleich feind und Uhland fällt es nicht ein, zu glauben, daß die Poesie den lieben Gott nur dann verherrliche, wenn sie ihn nenne. Die Poesie ist ihm, wie Goethe sie genannt hat, ein „weltliches Evangelium“. In der „Bitte“ sagt er:

Ich bitt' euch, teure Sänger,
Die ihr so geistlich singt,
Führt diesen Ton nicht länger,
So fromm es euch gelingt!
Will einer merken lassen,
Daß er mit Gott es hält,
So muß er keck erfassen
Die arge, böse Welt.

Und auf der Seite gegenüber stehen zwei zierlich spielende Strophen an eine Tänzerin. Von einem so freien Dichterherzen wird jeder, er mag denken, wie er will, er mag den Begriff des Mythischen ausdehnen, soweit ihm richtig scheint, zur Kirche und zum Nachtmahl, wie Uhland tat, gehen oder nicht, er wird sich gern und mit inniger Rührung jene Stimmungen kindlich-reiner Andacht erneuern lassen, welche die Natur im verklärenden Lichte der christlichen Glaubenswelt anschaut, jene Stimmungen, nach denen Faust am

Ostermorgen sich zurücksehnt, und er wird recht wohl mit Uhlands Schäfer fühlen können, dem es am sonnigen Sonntagmorgen zumut ist, als feiere Himmel und Erde andächtig selbst den Tag des Herrn. Es ist schon bei Besprechung seiner Dramen gesagt: Uhland hat nichts Faustisches. Wir finden keine Gedichte, worin sich die Seele Sammlung aus wilden Stürmen erkämpft wie bei Goethe, wie bei fast allen modernen Lyrikern; es mag ein Mangel sein, wir haben es zugestanden, aber dafür ist und bleibt unser Mann der Ungebrochene, Eine, Ganze, sich selbst Gleiche und der Dichter für die Einfachen wie für die Bewußteren, der seiner Nation ans Herz gewachsen und davon nicht zu lösen ist.

Als der poetische Pulsschlag stockte, die Ader mehr und mehr versiegte, trat Uhland ungeteilter in das Element zurück, das neben seiner Dichtertätigkeit von Anfang stetig hergegangen war, in die Forschung: germanische Mythologie, altdeutsche Heldensage, altfranzösische und deutsche Ritterpoesie und Volkslied waren ihr Feld. Auf die innere Einheit zwischen diesen Stoffen, seiner Denk- und Gefühlsart, seiner Poesie habe ich oben schon hingewiesen und sie bedarf an sich keiner umständlichen Erläuterung: es leuchtet von selbst ein, warum es ihm in dieser Welt wohl war. Seine besonderen Verdienste sind zu oft gewürdigt, als daß es hier nötig wäre, darauf zurückzukommen; man weiß, daß er unter den Ersten war, welche die Schätze der altfranzösischen Poesie erschlossen, daß der Aufsatz über das altfranzösische Epos, den er 1812 in Fouqués Zeitschrift „Die Musen" gab, bahnbrechend war; man kennt den Wert seiner Monographie Walters von der Vogelweide, des Dichters, dem er wie ein Bruder verwandt war, die Gediegenheit seines „Mythus von Thor", seiner Volksliedersammlung. Er arbeitete ruhig und umständlich; die Resultate seiner Forschung über das Volkslied wären wohl nicht ohne Abschluß geblieben, der dritte Band zu den Texten der Lieder wäre vollendet worden, wenn nicht die völlige Unabhängigkeit ihm Zeit gelassen hätte, sich auf Seitenwegen, auf welche die Verzweigung seines Gegenstandes ihn abzog, nach Neigung aufzuhalten; so führte ihn die Forschung über das deutsche Volkslied bald wieder zur Heldensage, bald zur Götterlehre. Doch nur ein Unwissender kann sich darum vorstellen, Uhland sei ein Dilettant gewesen; er war Gelehrter, aber freilich, da er Dichter

war, ein Gelehrter mit Geschmack. Was er schrieb, zeigt nicht den anatomischen Apparat, sondern ist rund, plastisch, fertig, ist im Grundgefühl und Sprachstyl ein Abbild des Mannes und seiner Liebe, die überall dem Naturvollen, Ungeteilten, Ursprünglichen, Saftigen, Markigen nachgieng. So haben wir zum Schluß wiederum eine schöne Ergänzung in der Form eines höchst normalen, dem Gesetze der menschlichen Natur angemessenen Übergangs: wo der Dichter aufhört, tritt der Forscher ein, wo die Phantasie ermattet, der stets unbeirrte Verstand, die schöne, kühle Klarheit, der feine, spürende Scharfsinn, die gediegene Prosa. Da man aber umgekehrt auch im Forscher den Dichter wiederfindet, so dreht sich die Ergänzung auch um, und so verhält es sich ja mit allen Seiten dieser so rein gemischten Einheit von Kräften: die eine schimmert so klar durch die andere, daß man überall wieder den ganzen Menschen, den ganzen Mann hat.

Man kann nicht schildern, ohne Gegensätze zu ziehen, man kommt ohne Vergleichung nicht aus. Uhlands gesunde Einfachheit, die seine Stärke und auch seine Schwäche ist, hat mich in diesem Beitrag zu seiner Charakteristik mehr als einmal auf die Poesie der Zerrissenheit, des Weltschmerzes, der Blasiertheit geführt, und ich — doch nein, genug der Reflexion, es sei mir erlaubt, eine Geschichte zu erzählen!

Die Musen hatten einmal den sonderbaren, befremdenden Einfall, sich zu betrinken. Er wurde in einem rauschenden Bacchanal ausgeführt. Euterpe, die Muse der lyrischen Dichtkunst — ein andermal hat auch Terpsichore dieses Amt neben dem der edlen Tanzkunst — nun, Euterpe wußte in dem Augenblick, wo wir nach ihr sehen, wohl selbst kaum noch, wie sie eigentlich heiße, — sie stürzt mit flammenden Augen und sausenden Locken aus dem Haine am Helikon, wo ihre Schwestern noch sangen, tanzten, musizierten und jubelten; der Rausch hat ihr einen verrückten Gedanken eingegeben: sie hat sich in den Kopf gesetzt, den Ersten, der ihr begegne, wer es auch sei, auf die Stirn zu küssen und ihm hiemit das Siegel ihrer Weihe aufzudrücken. Götter und Göttinnen, Genien und vollends betrunkene können mit Blitzeseile durch die Lüfte schießen. Blind, ohne Wahl der Richtung fährt Euterpe dahin, schon befindet sie sich weit, weit weg vom Bereich der griechischen Lüfte, über nebligem Lande fern im Norden schwebt sie, nahe einer großen Stadt

am Ufer der Elbe. Jetzt läßt sie sich nieder aus der Höhe, sie steht auf der Erde, hart vor einem jungen Schlingel, der mit üppig zwinkernden Augen, schlendernden Ganges eben aus der Stadt gebummelt kommt. Sie drückt ihm einen vollen, feurigen Kuß auf die Stirn und schwebt hinweg.

Des anderen Morgens finden wir sie auf einer Felsenspitze im Parnaß, dort bei Delphi in der Schlucht, wo die kastalische Quelle rinnt. Sie stiert mit wildem Blicke vor sich hin; sie ist nüchtern geworden, sie ist zu sich gekommen und mit Entsetzen. Es bedurfte nicht der magischen Einwirkung der unter ihr rinnenden prophetischen Quelle, noch der mystischen Dämpfe, die dem Erdschlund im nahen Tempel entströmten, um ihr zu sagen, wer es war, den sie geküßt; der himmlische Geist, der ihr als Muse innewohnte, sagte es ihr von selbst. Aber der Kuß galt, er saß und er galt. Mit einem weiten Blick übersah sie, was sie getan. Sie sah, wie nun die reine blaue Flammenzunge des Götterlichts zwischen Schmutz und gemeinem Erdenfeuer unbegreiflich hervorleuchten werde, stets entweiht und stets wieder entzückend. Nicht daß dieser Mensch in der Verzweiflung scherzen, im Scherz verzweifeln, nicht daß er dämonisch lachen zugleich und weinen werde, nicht an sich beklagte sie das; solange nur die Verzweiflung wahr, die Träne echt, der Widerspruch erlebt, ließ sie es gelten; sie begriff, obwohl eine Griechin, die veränderten Zeiten, die tieferen Seelenklüfte einer Menschheit von so viel verwickelterer Bildung, den ungleich wilderen Stoß des Ideals auf die Realität. Aber daß dies zur eitlen Fratze werden, daß der verwöhnte Junge die leichten Triumphe haschen werde, die dem in die Hand fallen, der in die Poesie die Parodie der Poesie einzuführen die wohlfeile Frechheit hat, daß er wunderbare Sehnsucht, namenlose Wehmut, traumhafte Ahnung in jeder Seele wecken und dann wie Seifenblasen zerplätschen werde, daß er keinen Witz werde verhalten können, wenn er auch eben nur tauge, ein paar alte oder junge Bocksgesichter an der Wirtstafel meckern zu machen, daß ihm sein witziges Ich, alles verklärend und im Verklären unter Hohn zersetzend, über alles sein, daß er schnöd, schmierig verleumden, lügen, sein Vaterland im Auslande dem Spott preisgeben, daß er, ein feiger Weichling, sich als Ritter und Freiheitskämpe aufspreizen, daß er endlich fromm werden und unter des lieben Herrgotts rotem

Mantel hervorlachen und kichern werde, verachtet, verabscheut und doch noch immer bestechend und zum Mitlachen kitzelnd, immer hinreißend, immer unwiderstehlich und immer unausstehlich, ein Wicht und der verhätschelte Liebling aller, ein Geschwür des Gestanks und vom Dufte der Lorbeerblüte nie verlassen, ein geiler Affe und ein Musenjüngling mit einem Strahlennimbus ums Haupt, ein unerschöpflicher Honigkelch voll Gift für die Nation — o, sie übersah alles, alles. Ihr Götter, was habe ich gemacht! rief sie, ihre himmlischen Locken raufend, ihre Hüften schlagend, — da plötzlich hielt sie inne, verstummte, ihre Blicke erheiterten sich, ein trostreicher Gedanke schien ihr aufzusteigen. Sie erhob und schwang sich in die Lüfte. Wiederum, doch diesmal wohlbedacht, führte sie ihr Flug nach dem Norden, aber nach dem Süden des Nordens. Es war ein klarer Frühlingsmorgen. Auf einem Rebenhügel an einem schönen Flußtal, dessen Aussicht fernes, blaues Gebirge begrenzte, ließ sie sich nieder. Sie sah unverwandten Auges nach dem Haus, an das der Weinberg stieß. Die Tür öffnete sich, ein Mann mit herben Zügen, über denen aber der Geist des Friedens, der stillen Kraft, der bescheidenen Tugend schwebte, ein Mann, dessen ganzes Wesen Einfachheit war, schritt heraus in den Rebengarten, der sein Eigentum schien. Heiter sah er nach dem Gedeihen der Schößlinge, dann schickte er die Blicke mit einem unaussprechlichen Ausdruck in das Tal hinaus, das in der Morgensonne strahlte, hinüber nach den duftigen Bergen. O, du bist es, sprach sie; dich hab' ich einst auch geküßt, ich weiß es wohl noch, es war an einem solchen Morgen, da du als Kind dort unten am Flusse spieltest; der Kuß war nicht voll, nicht glühend, nicht trunken, er war kühl, keusch, sanft, so wie Athene küssen würde, wenn sie jemals küßte, aber du, ja du bist gut, die Geschlechter werden mich segnen um diesen bescheidenen Kuß. Du wirst leben, unsterblich leben in der Nation. Ein Denkmal wird dir dort unten erstehen auf einem Hügel in der grünen Au am Fluß, ehern und gediegen wie du selbst. Wohl dir, wohl mir, wohl meiner geretteten Ehre! Noch einmal ließ sie mit innerstem Wohlgefallen ihr Auge auf dem Manne ruhen, dann schwang sie sich wieder auf und schwebte dahin und kehrte frohen, verklärten Blickes zurück zu ihren Schwestern auf den Höhen des Helikon.

(Kritische Gänge, N. F., I. Band, 4. Heft, 1863.)

# Deutsche Volkslieder mit ihren eigentümlichen Singweisen, herausgegeben von Georg Scherer*).

Auf den ersten Blick scheint es wohl kaum an der Zeit, auf eine Auswahl deutscher Volkslieder mit eingehenderen Worten hinzuweisen. Was soll uns in der ungeheuren Spannung des Augenblicks der Strauß von Waldblumen, den eine zarte Hand gesammelt hat und in unser Zimmer stellt? Wer ist in der Stimmung, darauf zu achten? Und doch besteht ein inniger Zusammenhang zwischen dem deutschen Volkslied und unserer heutigen Bewegung. Wir kämpfen, sorgen und ringen, deutsches Land aus Feindeshand zu retten**), deutsche Sprache und deutsches Wesen gegen die Gefahr, daß sie ausgerottet werden für immer, sicherzustellen. Rein und innig, ungemischter vielleicht als in irgendeiner Erscheinung, offenbart sich das Grundgefühl einer Nation in ihren Volksliedern. Das unsrige ist auch in den Ländern zu Hause, um deren Besitz in nächster Zeit die Würfel fallen sollen; „auch in Dithmarschen bekannt", sagt die Anmerkung schon zum ersten der hier gesammelten Lieder. Sollen die Dithmarsen, die alten Helden gegen dänisches Joch, künftig dänische Lieder singen? Da kann einem, denken wir, auch unter den Stürmen der Zeit recht wohl einfallen, einmal wieder aufmerksam zuzusehen, was wir an unserm Volkslied haben, den hier gereichten Strauß liebevoll zu betrachten, in das Eigene seines Duftes sich zu vertiefen. Und er wird finden: es ist der Duft der Innigkeit, des lautern, braven, ehrlichen, grundguten Herzens, der ihm entgegenkommt. Es zittert, es schwebt um die Klänge dieser Lieder ich weiß nicht welche besondere Art von Rührung, es ist so etwas darin, daß man sagen möchte: arme gute Seele! Man muß an die schlimme Welt denken, in welcher so viel Herzlichkeit, so viel Liebe, so viel Unschuld, „die sich selbst und ihren heil'gen Wert nicht kennt", schutzlos,

*) Leipzig, 1862.

**) Schleswig-Holstein. A. d. H.

ungewitzigt steht. Die Wehmut des Scheidens, die durchaus der vorschlagende Ton ist, erinnert noch an ein anderes Scheiden als das vom „herzallerliebsten Schatz“, es gemahnt wie Wehmut darüber, daß das Jugendalter der Völker nicht bleiben kann und daß, wie Blumen und Schönheit untergehen müssen, so auch die reine Kindheit des Gemüts dem scharfen Licht der Bildung mit ihren Lastern und Übeln weichen muß. Da sind unter anderm die stehenden Heere: der Bauernbursch muß Soldat werden, muß sich weinend vom weinenden Mädel losreißen, er desertiert, er wird erschossen — dieses häufig wiederkehrende Motiv ist so recht ein Bild der grausamen Welt, die keine Idylle mehr dulden will. Damit wird das rechte Wort gefunden sein: man hört diese Lieder mit dem Gefühl der scheidenden Idylle; der Empfindung ihrer Schönheit mischt sich ein tiefes Mitleid bei. Doch dann scherzt und jauchzt auch wieder Lustigkeit, Mutwillen, frohes derbes Lebensgefühl, in dunkeln schrecklichen Balladen zuckt Haß und Zorn das Messer, dann hebt sich die geängstete, schuldige, reuige Seele auf sanftem Flügel der Andacht zum Himmel. Diese Kraftwelt, das Stramme, Sichere, was bei der rührenden Güte nicht fehlt, der hohe Ernst stimmt uns wieder frei und zuversichtlich. Das Volk, sagen wir uns, kann nie verloren sein, es ist, eben im vollen Gegensatz seiner armutseligen Unschuld gegen die arge obere Welt, doch immer wieder da, es ist nicht zum Umbringen; diese dunkle Wurzel, woraus die Nationen ihre lichteren Säfte ziehen, verdorrt nie, dieses Kind altert nicht; wohl aber kann es, zu schwer mißhandelt, auf einmal als Riese dastehen, denn hinter der Wehrlosigkeit seines halbwachen Daseins bergen sich doch alle Kräfte der Mannheit und der Menschheit. Da hört dann das Lächeln der Rührung auf und beginnt der Respekt.

Doch wir haben zunächst nicht sowohl von den Liedern als von der Arbeit und dem Verdienst des Sammlers zu sprechen. Es ist allerdings eine Versetzung, von der es sich handelt; die Blumen aus Feld und Wald sind in das Zimmer gestellt, die Lieder dem Haus, der gebildeten Familie angeeignet. Über Recht und Wert dieser Versetzung ist hier kein Wort verloren; es stände übel, wenn die Bildung nicht sich dessen erfreuen, das mitgenießen sollte, was die Natur hervorbringt, was der naive Mensch erzeugt und genießt. Wieviel die Kunstpoesie von der Volkspoesie gelernt, wie sie aus

ihrem Brunnen sich verjüngt hat und, so oft sich Unnatur in sie einschleicht, aufs neue durch diesen Trank sich verjüngen soll, das ist keinem verborgen, der unsere Literaturgeschichte kennt und über das Verhältnis beider Quellen und Formen der Dichtung nachgedacht hat; was aber vom Dichter, das gilt auch vom Publikum: als beste Arznei gegen Verkünstelung und Blasiertheit des poetischen Geschmacks wird immer aufs neue die ungeschminkte Einfalt des Volkslieds ihm zu raten sein. Nicht zu vergessen, daß dasselbe zwar nie ausstirbt, aber auch die schönsten Volkslieder nicht ewig leben, wer zu ihrer Erhaltung beiträgt, uns also einen Dienst der wertvollsten Art erweist.

Das Volkslied entsteht und lebt, wie bekannt, nur in und mit seiner Melodie. Die Versetzung ist hier zunächst Übertragung in vierstimmigen Satz für Gesang und Klavier. Diese hat für die vorliegende Auswahl Musikdirektor Kunz in München übernommen, und es ist von der Kritik längst anerkannt, daß er die Aufgabe der Harmonisierung mit dem ganzen echten Sinn, mit der vollen Pietät für den Charakter der Volksweise vollzogen hat, worin der unvergeßliche Silcher als Retter des zarten leicht verletzlichen Gewächses aus den Händen der Schulregel vorangegangen ist. Einige wertvolle neuere Kompositionen zu besonders beliebten Liedern gibt der Anhang. Die Vorrede zeigt, daß Herr Scherer selbst auch gründlicher Kenner der musikalischen Seite seiner poetischen Lieblinge ist.

Keine leichte Aufgabe war die Textkritik. Das Volkslied, in der Stimmung fest, bestimmt, sicher, ist im Wortausdruck nachlässig, ungeschickt, unkritisch, vergeßlich; es verbreitet sich über weite Strecken, lebt jahrhundertelang, Veränderungen, Mißverständnisse, Verstümmlungen, Auslassungen, Dunkelheiten schleichen sich ein, ja auch auf einen baren Unsinn kommt es gelegentlich nicht an. Der Kritiker hat nicht Urkunden wie der Herausgeber eines alten Schriftstellers vor sich, nicht zwischen den Lesarten der Texte nach den gewöhnlichen Schlüssen der Textkritik zu wählen, denn das dichtende und singende Volk ist nicht eine Person, schreibt nicht, es gibt keine faßbare Autorität, auf welche rekurriert werden kann. Es darf auch Widersprüchen, Verworrenheiten, Dunkelheiten durchaus nicht so abgeholfen werden, daß im Sinn des korrekten formalen Verstandes Klarheit entstünde; denn Helldunkel gehört zu der Natur des Textes. Zur Willkür vermeintlicher Nachhülfe, die in Wahrheit der Fälschung

gleichkommt, ist von da nur ein kleiner Schritt. Es folgt allerdings aus dem Mangel eines Urtextes, daß es nur innere Gründe sind, welche die Wahl der Lesart aus den verschiedenen Drucken, in denen ein Lied aufbewahrt ist, entscheiden; aber was heißt: innere Gründe? Hier nichts anderes als das zarteste, reinste Gefühl für die innig helldunkle Natur des Volkslieds, das mit dem umsichtigsten vergleichenden Fleiß sich verbinden muß. Herr Scherer hat bewiesen, daß er der Mann ist, diesen Forderungen zu genügen. Seine nächste Quelle war die ursprüngliche: der lebendige Volksgesang selbst. Er hat jahrelang aus dem Munde des Volks hauptsächlich in Süd- und Westdeutschland gesammelt, Freunde haben ihn im Sammeln unterstützt, er gibt nur Lieder, die noch gesungen werden. Das also gewonnene Material wurde mit den seit Herder erschienenen Sammlungen, fliegenden Blättern usw. sorgfältig verglichen; der Anhang gibt ein Verzeichnis dieser Quellen von Herder bis auf Uhland, Simrock, Erk; die Anmerkungen zu jedem Lied weisen nach, in welchen Quellen es vorliegt, führen die wichtigsten abweichenden Lesarten oder ganze Texte und neuere Zusätze auf. Wir haben uns bei mehreren Liedern durch Vergleichung der Abweichungen des Textes in den verschiedenen Quellen überzeugt, wie sicher das Gefühl, wie schonend die Hand, wie gewissenhaft der Fleiß des Herausgebers zu Werke gegangen ist. An einigen Stellen hätte eine kurze sprachliche Erläuterung wohl gut getan, z. B. beim „Tannhäuser". Diese Ballade ist (wie „Ulrich und Ännchen") in der schweizerischen Version neben der hochdeutschen gegeben (die Schweiz bleibt meist beim Dialekt, das Volkslied des übrigen Deutschlands nur äußerst selten, wie in dem schwäbischen Lied: „Jetzt gang i ans Brünnele"); hier steht in Strophe 4 „der Teufel" als Akkusativ; wer den Dialekt nicht kennt, wird dies für einen Druckfehler halten; Norddeutsche werden „blutt" für „bloß" in Strophe 7 und 8 nicht verstehen (v. Laßberg las irrig: bluoten = blutigen); im hochdeutschen Text Strophe 5 „wann" im Sinn von „denn", was solchen, die des Altdeutschen unkundig sind, ein Stein des Anstoßes sein wird. In „Ulrich und Ännchen" steht Strophe 1 Pfeister (Fenster), es müßte heißen: Feister.

Das Dunkel, welches dem Volksliede anhaftet, ist von verschiedener Art. Es will nicht motivieren wie die bewußte Kunstpoesie, es überspringt Mittelglieder und überläßt dem Hörer das

Motiv zu erraten, aus der Grundstimmung sich zu entwickeln. Wir erfahren nicht, ob des Müllers Töchterlein (Nummer 21) ertrunken ist oder sich ertränkt hat und warum. Die Andeutung im letzten Vers und das tiefe Weh im ganzen Ton sagt uns aber bestimmt genug, daß die Arme den Tod gesucht, weil der Geliebte sie verlassen hat; wir brauchen nicht zu wissen, in welchem Kampf der verwundete Knabe (Nummer 39) gefallen ist; vielleicht am Orte der Entstehung des Liedes wußte es noch eine Reihe von Jahren alles Volk, dann wurde es vergessen, und in der weiten Welt, in die das Lied hinausgieng, fragte niemand danach; es ist auch für die Empfindung gleichgültig; kurz, solches Dunkel ist nur echt lyrisch. So mag es auch in der Ballade: „Die Nonne" (Nummer 1) im ungewissen bleiben, ob das Mädchen schlechthin aus frommem Entschluß dem liebenden Grafen das Kloster vorzieht, oder ob sie mit verschwiegener Liebe vorher zu kämpfen hatte, was die zwei letzten Strophen anzudeuten scheinen; Sehnsucht und Tod aus Liebesschmerz sind die Grundempfindung des Lieds, und dies ist klar genug: die Dämmerung in den Motiven verstärkt nur die Wirkung. Ein andermal aber tritt ein Dunkel auf, das in einer gewissen — wie nennen wir es? — Dummlichkeit, Duselei seinen Grund hat; nebenbei auch in einem allmählichen Vergessen, was aber auf dieselbe Quelle zurückführt — denn warum sorgten die überliefernden Generationen nicht besser und warum fragten die empfangenden nicht genauer? Ein wahres Kreuz hat man daher z. B. mit dem schwäbischen Lied: „Jetzt gang i ans Brünnele". Am Schluß fallen dem treulos verlassenen Burschen drei Röselein in den Schoß; er schließt daraus: „jetzt weiß i net, lebt mei Schatz, oder ist er tot?" Zwei Verse, die Herr Scherer in Klammern aufführt, „weil sie gewöhnlich nicht gesungen werden", scheinen die Erklärung zu bringen; der Vers steht an der falschen Stelle, am Brunnen warf der treulose Schatz liebkosend den glücklichen Nebenbuhler mit Rosen, und diese fielen dem armen Betrogenen in den Schoß. Allein während man glaubt, es sei hiedurch abgeholfen, entsteht nur Verwirrung; denn da nun die Worte: „Do falle drei Röselein mir in den Schoß" in die zweite Strophe hinaufgerückt sind, so ist kein Schluß da. Uns will es fast scheinen: die drei Röselein gehören nur an den Schluß und seien ein früher geläufiges, jetzt verdunkeltes, vergessenes Symbol; dann wären die eingeklammerten

Strophen eine spätere Einschiebung, die zu erklären versuchte und übersah, daß sie mit der Schlußstrophe in verwirrende Wiederholung, in Widerspruch geriet. Wir könnten noch viele Beispiele aufführen, begnügen uns aber mit zweien. In der schönen, wilden, schaurigen Ballade „Die schwarzbraune Hexe" (Nummer 9) bleibt der Hergang ganz im unklaren. Es scheint, das Mädchen liebt den Jäger (siehe die Schlußstrophe), ist aber spröd, launenhaft trotzig, und er, in Zorn und Wildheit, läßt zu, daß seine Hunde sie zerreißen. Wie unbekümmert das Volk um deutliche Motivierung ist, beweist gerade an diesem Beispiel die nächste Erfahrung. Heute noch singen Bauern, Jäger, Soldaten, auch Studenten, das schaurige Lied frischweg, ohne sich im mindesten über sein Dunkel zu beunruhigen. In der Blaubart-Ballade „Ulrich und Ännchen" (Nummer 46) bewahrt nur der schweizerische Text noch eine schwache Spur des ursprünglichen, vergessenen Motivs, das in dem Aberglauben zu suchen ist, daß das Blut unschuldiger Mädchen den Aussatz heile; diese Spur ist aber so beschaffen, daß sie dem Unkundigen ebenso verrückt als widrig und des echten Volkslieds, das nie platt wird, unwürdig erscheinen muß (siehe Seite 104 Nummer 8).

Selten, aber doch auch manchmal widerfährt es dem Volkslied, daß es durch ein falsches Motiv das Gefühl stört. Das berühmte tiefrührende Lied der Sehnsucht: „Wenn ich ein Vöglein wär'" (Nummer 34) ruht einfach auf dem Motiv des Getrenntseins der Liebenden; die zweite Version, die unsere Sammlung bringt, führt in der Schlußstrophe mit offenbarem Fehlgreifen des Gefühls den Widerspruch der Eltern und Verwandten ein; man sieht leicht, daß der betreffende Vers (5) aus einem andern Lied sich hieher verirrt haben muß, und dieses Übergleiten von einzelnen Strophen in Lieder, zu denen sie nicht gehören, kommt natürlich in der Volkspoesie oft genug, nur selten so ungeschickt vor wie hier. Übrigens versteht sich, daß der treue Kritiker auch hier nichts ab- noch zutun darf; er soll das Volkslied geben, wie es ist, nicht schlechter und nicht besser.

Nun wäre noch von der Auswahl zu reden, und wir sprechen wohl jedem, der sich diese Sammlung genau ansieht, aus der Seele, wenn wir mit vollem Dank den Takt, das reine richtige Gefühl anerkennen, welche die Auslese dieser fünfzig Kleinode geleitet haben. Die einfachen, rein lyrischen Liebeslieder bringen uns alle süße Heimlich-

keit, grundtiefe Innigkeit, alles unendliche Weh des Scheidens, des Verlustes durch Untreue, alle Freudigkeit der Beglückten entgegen, die uns den reichen Schatz von Gemüt enthüllen mögen, der in der Seele unseres Volkes ruht. Brauchen wir, um dem Leser diesen reinen Herzton in Erinnerung zu bringen, mehr zu tun, als einige Verse herzusetzen?

„Ach, herzlieber Schatz, ich bitte dich noch eins:
Du wolltest auch bei meinem Begräbnis sein,
Du wolltest mich helfen tragen ins kühle Grab,
Dieweil ich dich so treulich geliebet hab'."

Aus einem andern Lied:

Es vergeht keine Stund' in der Nacht,
Da nicht mein Herz erwacht
Und an dich gedenkt,
Daß du mir vieltausendmal
Dein Herz geschenkt.

Und das vor allen wohlbekannte:

Wenn zwei gute Freunde sind,
Die einander kennen —
Sonn' und Mond bewegen sich,
Ehe sie sich trennen.
Noch viel größer ist der Schmerz,
Wenn ein treu verliebtes Herz
Muß von seinesgleichen
Eine Zeitlang weichen.

Zu den Perlen dieses Schatzes gehört das zuerst von Heine mitgeteilte Lied von den zwei Liebenden, die miteinander fliehen und in Elend zugrunde gehen.

Sie sind gewandert ins fremde Land,
Sie haben gehabt weder Glück noch Stern;
Sie sind verdorben, gestorben.

Welcher Abgrund von unnennbaren, nicht genanntem und doch genanntem Weh in dieser Kürze, in den so hingeworfenen paar Worten, und doch welcher wehmutvolle Trost im tiefen Leid:

Auf ihrem Grabe Blaublümlein blühn,
Umschlingen sich treu wie sie im Grab,
Der Reif sie nicht welket noch dörret.

Den Reif bringt das Lied schon in der ersten Strophe und bereitet damit, die Naturanschauung hineinziehend, den Schluß vor, worin sie zum Symbol wird. Es gehört zu den schönsten Merkmalen des Volkslieds, daß es den empfindenden Nerv in die Natur hinausträgt oder, wie man will, die Natur, als fühlte sie mit, in die menschliche Empfindung hereinzieht. Berg und Tal, Sonne und Mond, Brunnen und Bach, Linde, Tanne, Holunderstrauch, Lerche und Nachtigall wirken überall mit, bilden die Situation, die Szenerie, das Echo des Herzens; sie freuen sich mit, sie trauern mit. Wie Johannes Maria, die schmerzensreiche, vom Kreuz Jesu hinwegführt, heißt es:

Nun bieg dich, Baum, nun bieg dich, Ast!
Mein Kind hat weder Ruh noch Rast!
Nun bieg dich, Laub und grünes Gras!
Laßt euch zu Herzen gehen das!

Unter den Balladen möchten wir vor allem eine auszeichnen, weil sie im Element der Liebe, das natürlich das Thema der Mehrzahl bildet, doch eigentlich in ein höheres Gebiet sich erhebt, in das Gebiet, wo die unmittelbare Empfindung zur reinsten Sittlichkeit sich vertieft, es ist die altbekannte Ballade „Liebesprobe" (Nummer 21): „Es stund eine Lind' im tiefen Tal"; sie spricht es aus, daß wahre Liebe dem Geliebten, selbst wenn er treulos ist, nicht flucht, sondern von Herzen nur Gutes wünscht; der Rückkehrende, der sein Mädchen auf diese schwere Probe gestellt hat, sagt im Schlußvers:

„Ich tät dich ja nur versuchen,
Ob du würdest schwören oder fluchen;
Hätt'st du ein' Fluch oder Schwur getan,
Von Stund an wär ich geritten davon."

Ein Volk, das so tief schöne sittliche Wahrheiten, solch ein Wort von der wahren, der unendlichen Liebe in seinen Liedern ausspricht, darf sich zeigen unter den Völkern der Welt. Darum fehlt es natürlich

nicht an der tragischen Leidenschaft; wie blutig blitzt in der schon von Herder mitgeteilten Ballade „Falsche Liebe“ (36) ihr Dolch gegen die Untreue, wie schrecklich sind die Worte:

Was zog er aus seiner Tasche?
Ein Messer, war scharf und spitz;
Er stach es Feinsliebchen ins Herze,
Das rote Blut gegen ihn spritzt.
Und als er's wieder herauser zog,
Von Blute war es so rot —!

Nur einmal wird Untreue leicht genommen, in dem Lied „Untreue“ (44); von rein scherzhaften Balladen gibt ein Bild „Die Nachtfahrt“ (43).

Wer die sämtlichen Balladen der Sammlung übersieht, wird sich überzeugen, daß sie auch von dieser Gattung der volkstümlichen Lyrik ein befriedigendes Bild gibt. Drei unserer beliebtesten, die den tragischen Eingriff der eisernen Hand des stehenden Heerwesens in die rein menschlichen Lebensverhältnisse zum Inhalt haben, sind gegeben in Nummer 2: „Die gefangenen Reiter“, Nummer 37: „Zu Straßburg auf der Schanz“, Nummer 38: „Der unerbittliche Hauptmann“. Der gewaltsame Übermut des Standesvorrechts erpreßt das unendliche Leid in Nummer 23: „Der Edelmann und der Schäfer“. Dagegen dringt das Geisterhafte, das Dämonische herein in Nummer 19: „Die schöne Agnese“ und 46: „Ulrich und Ännchen“; beide atmen den echten Ton der Bangigkeit, des schaurigen Dunkels, der dieser Phantasiewelt eigen ist. Von historischen Liedern ist der allbekannte, köstlich naive, grundehrliche „Prinz Eugen“ aufgenommen. Das Religiöse klingt schon in der „Nonne“ an. Litte die rührende Ballade „Liebesdienst“ (3) nicht an einer Unklarheit in der Motivierung, so dürften wir sie ebenfalls an diese Grenze rücken, denn nach dem gewöhnlichen Text scheint die Markgrafentochter unerkannt, erst in der Todesstunde erkannt, ihrer Schwester zu dienen aus reiner Liebe zu reinem, ganz uneigennützigem Liebesdienst; allein nach einer andern Überlieferung muß sie ihren Stand verbergen, weil sie einen Spielmann geliebt hat und mit ihm umhergezogen ist. Entschieden auf religiösem Boden steht das rührende, kindlich schöne Lied: „Die arme Seele“ (16), das wunderbar ergreifende „Leiden des Herrn“ (35), das schmerzen-

reiche: „Mariä Wallfahrt“ (49) und der alte Sang von heidnisch dämonischem Liebesreiz und von Priesterhärte gegen den Reuigen: der „Tannhäuser“ (48); den Schluß der Sammlung macht ein Prozessionslied. Es ist schon gut, daß diese Klänge mehrfach vertreten sind, aber wir möchten im Ernst doch vorbringen, daß demgegenüber der freie muntere Ton mehr Raum hätte finden dürfen. Wurde einmal der „Jäger aus Kurpfalz“ (18) aufgenommen, der wahrlich stark genug im Mutwillen ist, so hätte noch eines und das andere Liedchen der fröhlichen Art, das eher in den Familienkreis paßt, unter anderm auch eines unserer Trinklieder, immerhin Einlaß finden sollen.

Jedes Lied der Sammlung ist mit einem Holzschnitt geschmückt; weit die Mehrzahl der Zeichnungen ist von der Hand unseres Ludwig Richter, und wir wünschten nur, daß alle von ihm wären. Kein Griffel trifft wie der seinige zum Tone des deutschen Liedes die rechten Formen: das Häusliche, das Wohnliche, das warm Heimliche, in der derberen, unstylisierten Bildung der Gestalt und der Züge das Herzliche und Innige, in der deutschen Landschaft das Ahnungsvolle, Trauliche, Romantische. Auch dem Auslande können wir dies mit Stolz zeigen, wir sind hierin unerreicht. Richter versteht aber wie wenige den Kontur und die Art der Modellierung, wie sie der Holzschnitt will, sofern er in guter alter Weise auf volle malerische Wirkung verzichtet; so recht holzschnittmäßig einfach und doch saftig fließend laufen seine Umrisse und stellen seine sparsamen kräftigen Schatten die Formen heraus. Berühmte Namen haben außer ihm zur Illustration des schmucken Quartbandes beigetragen: z. B. Moritz Schwind. Wir müssen aber gestehen, daß wir uns diesmal seiner Komposition nicht erfreut haben wie sonst. Bilder wie zu 25 („Die Jüdin“), zu 37 („Zu Straßburg auf der Schanz“) und zu 47 („Der Ritter und die Maid“) sind des Zeichners der „Sieben Raben“ wenig würdig, und das Titelbild zu Nummer 1 („Die Nonne“), worin er sich am meisten zusammengenommen, bringt einen theatralisch umfallenden Ritter von akademisch eleganten Formen wie in Trikot. Unter den übrigen Illustrationen finden wir unter manchem Anziehenden manchen verfehlten Wurf selbst von namhafter Hand; wer wird z. B. zu dem Liede: „Wenn ich ein Vöglein wär“ ein so tragisch blickendes Weib hindrapieren wie Ramberg! Zum Besten gehört

„Der unerbittliche Hauptmann“ (38) von Carl Piloty; hier ist auch in der Linienführung der Holzschnittstyl getroffen; in vielen Bildern ist sie dünn, gekratzt wie Stahlstich. — Trotz dieser Ungleichheit erhöht der reiche, in der Mehrzahl doch ausgezeichnete Bilderschmuck nicht wenig die willkommene, anmutende literarische Gabe, mit der wir uns beschäftigt haben.

(Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 15. und 16. Januar 1864.)

# Eine Schrift über Jean Paul*).

Unsere neuere Literaturgeschichte hat eine sehr empfindliche Lücke: es fehlt uns noch eine unparteiische, gründliche Analyse Jean Pauls. Formlos durch und durch, ein „Tragelaph" neben den geraden Gestalten unserer Klassiker, ist er doch viel zu bedeutend, um eine tief eingehende Zergliederung nicht zu verdienen, nicht verlangen zu dürfen. Er erwartet sie, weil sie die Wissenschaft, die Kritik, die Psychologie, die Ästhetik um wichtige Erkenntnisse bereichern wird; er erwartet sie, weil das öffentliche Urteil, das zwischen blinder Überschätzung und blinder Verurteilung ohne Verhör und Prozeß dunkel hin und her schwankt, endlich zurechtgestellt werden, weil ihm endlich ein Licht aufgesteckt werden soll, um aus dieser in Extremen irrenden Ahnung eines Mittelwesens zwischen Größe und Kleinlichkeit, zwischen Kraft und Krankheit ins klare zu gelangen. Jean Paul ist wohl eine pathologische Erscheinung, aber die Sektion wird wahrlich nicht bloß der pathologischen Anatomie des Geistes ein interessantes Material zuführen, sie wird auf große Organe stoßen, nicht nur auf ein ursprünglich schön gebautes, aber freilich krankhaft erweitertes Herz, auch auf ein ungewöhnlich mächtiges, wiewohl bizarr verschlungenes Gehirn und auf ein Nervengeflecht von der äußersten Feinheit und feurigsten Schwingung. Jean Paul ist ein Kauz, ein Narr und doch ein Fürst an Geistesmacht, unendlich reich an Kräften. Er kann und will ihre Fülle nicht beherrschen und ordnen, aber sie ist vermöglich genug, um manchem Schlucker, der mit einem „Pah" glaubt über ihn weggehen zu dürfen, noch mit einem ansehnlichen Kapital aushelfen zu können.

Jean Paul hat Ansätze zur Größe; er ist nicht bloß sentimental und dann wieder Humorist, er ist auch im ernsten Gebiet feurig, saftig, es fehlt ihm nicht die volle Sinnlichkeit, ohne die man kein Künstler und Dichter ist; nur leider glaubt er da, wo er dies Feuer in blassen Mondschein verdünnt, die Manneskraft des Nervs in grabes-sehnsüchtige Tränen, die brennende Farbe in blasses Lila

*) Jean Pauls Dichtung im Lichte unserer nationalen Entwicklung. Ein Stück deutscher Kulturgeschichte von K. Th. Planck. Berlin, G. Reimer. 1868.

verschwemmt, im Elemente seiner wahreren Größe zu sein. Jean Paul ist aber eine historisch merkwürdige, integrierend in den Gang unserer Literatur sich einfügende Gestalt gerade dadurch namentlich, daß die Sentimentalität in ihm ihren Gipfel erstieg. Eine Stimmung, die von so großer Macht war in England, Frankreich, Deutschland, die uns so lang beherrschte, verdient an sich schon eine eigene Untersuchung. Was ist ihr Wesen? Wie und warum entstand sie, verbreitete sie sich? Das sind Fragen, die eben nicht leicht, die der Antwort auf Grund einläßlicher Prüfung gar wohl wert und die doch bis heute nur erst ganz dürftig beantwortet sind. Aber noch merkwürdiger ist der seltene und seltsame Mensch dadurch, daß diese weltflüchtige Stimmung in ihm mit so lebhaftem und energischem Purzelbaum wie doch gewiß in keinem seiner englischen Geistesverwandten und Muster in den Humor umschlug. Nicht, daß sie im Umsprung verschwände, er bringt nicht Heilung; der Springer fängt, kaum auf den Füßen, gleich wieder an, mit nassen und verzückten Augen nach Mond und Sternen und Milchstraße zu blicken, und hebt die Arme wie Flügel, um in die fernen Höhen zu schweben; doch nur, um dann gleich wieder ein Rad zu schlagen und die Sohlen derb auf die grobe Erde zu stoßen. Das Spiel beginnt immer von neuem; es ist kein Aufheben des einen Extrems im andern, es ist ein unaufhörlich neues Nebeneinander. Nun aber, wenn und solange er mit festem Fuß auf dem Boden steht, welche Schärfe des Blickes in die Wirklichkeit, welches Falkenauge, welche schneidende Sachlichkeit! Und welcher Reichtum an Witz, an Gleichnis, an Phantasie, an Ironie, an Humor! Doch gewiß ungleich voller als bei den englischen Humoristen sprudelt in Garben von Strahlen der gedrängt aufschießende Quell! Freilich ohne Haushalt, freilich überfruchtet und doch auch gesucht, gemacht; aber wir reden von der Gabe an sich, und niemand kann ihre Fülle bezweifeln. Und etwas wollen wir nur sogleich hinzusetzen: das Element ist reiner als im englischen Humor. Das Lüsterne in Sterne, von Smollet nicht zu reden, die Neigung zur feinen, nicht einmal immer feinen Zote ist gerade im Humor ein störendes Element. Der Humor darf und soll keck, zynisch sein, aber eben weil er es soll und darf, so ist er, wenn echt, darin ganz unschuldig; er spielt nicht meckernd an, er setzt unsere Begriffe von Scham und

Sitte nicht als gültig voraus, um sie pikant und aufreizend zu lüften und zu lockern. Wieland hat einen ähnlichen Umsprung gemacht wie Jean Paul, aber er hat dies unreine Element aufgenommen und er ist schon darum, auch abgesehen von der minderen komischen Begabung, kein eigentlicher Humorist.

Interessant aber und von historischer Bedeutung ist an dem wunderlichen Heiligen selbst seine Formlosigkeit. Sie ist belehrende Erscheinung einer alten deutschen Unart. Der Eigensinn gegen die Disziplin, die Eitelkeit, interessanter sein zu wollen durch Unordnung, durch Grillen, wilde Ranken, Schnörkel, Stöße, Stiche, Sprünge als durch Ordnung, Vernunft und Ebenmaß, die Verpuffung des Geistes in Irrwischen und romantischen Lichtern: das sitzt tief in unserem Wesen; die ältesten germanischen Zeichner sind Virtuosen in traumhaften Arabesken, lange ehe sie eine Gestalt richtig zu umschreiben vermögen; ein Fischart steckt in uns allen, und wer war wohl je ein begabter Deutscher und jung, der nicht den Kitzel gefühlt hätte, lieber eine „Affentheuerlich naupengeheuerliche Geschichtsklitterung" zu schreiben als eine Geschichte? Der schnurrige Mainzer und Jean Paul: ja wohl, die werden sich lustig begrüßt haben im Elysium! Auch in unsern großen Malern des 16. Jahrhunderts war der Zug zum Phantastischen stark genug, um dem geraden Schritte zur Schönheit ein Bein zu stellen; auch zwischen Albrecht Dürer und Jean Paul besteht mehr als Vetterschaft. Im Grunde handelt es sich bei diesem Hang zur Formlosigkeit, der so tief in uns sitzt, einfach um eine Verwechslung, eine Übertragung des Inhalts auf die Form: statt Närrisches zu beschreiben, lieben wir närrisch zu schreiben, statt den Rausch darzustellen, rauschig darzustellen, statt Krummes und Hartes zu zeichnen, krumm und hart zu zeichnen. Spezielleres Interesse aber hat die Formlosigkeit Jean Pauls dadurch, daß sie auf die verwandte Willkür unserer romantischen Schule überleitet. Freilich in aller Unschuld. Das beständige Ausgehen vom Ich und Zurückgehen auf das Ich, die Durchbrechung jedes Zusammenhangs mit dem Vordrängen der eigenen Person und Reflexion ist bei diesem sonderbaren Schwärmer noch nicht das blasierte Spiel, noch nicht die berüchtigte Ironie der Schlegel, Tieck und Genossen; er glaubt sich vorschieben zu dürfen, weil er es ehrlich meint; er ist gut, er ist ein Kind; er

ist im Grunde Rationalist; wenig Dogma und redliche Moral sind die Hebel seiner Entzückungen; er spielt nicht Komödie mit Mystizismus. Aber ein unartiges Kind ist er doch mit seinen Koboldsprüngen, und er hat es zu verantworten, daß wir von ihm den Unfug der Willkür datieren.

Das Unglück ist nun, daß man die Geduld nicht mehr hat, die wunderlichen Erzeugnisse des Querkopfes zu lesen, während er doch der rechten Kritik auf Grund vollständiger Lektüre so sehr bedürfte. Für uns Leute der Klarheit fordernden Zeit ist ja diese Lektüre ein wahrer „Kelch“. Die Form sollte dem lauteren Wasser gleichen, durch das man einfach die Gewächse, Felsen, Perlen auf dem Grunde sieht; hier müssen wir das Wasser immer erst seihen. Oder ein anderes Bild, das vielleicht besser ist: nur zu oft wird man durch Jean Pauls Sprache in die Lage eines Müden versetzt, der sich erst lange plagen muß, den Knoten eines Bandes am Kleide zu lösen, ehe er sich zur Ruhe niederlegen kann. Und man will doch nicht mit Siebenkäs sagen: „Ich habe keine Zeit, das Buch zu rezensieren, geschweige denn, zu lesen.“ Ich wollte mich einmal an die Arbeit machen, den Mann genau zu studieren, um über ihn zu schreiben; also zuerst, nachdem ich wohl manches gelesen, sollte alles oder doch das meiste und gründlich vorgenommen werden. Allein damals kam ich eben von Italien und Griechenland, von der Welt der reinen Formen; es war nicht möglich, nicht zum Aushalten, nach mehreren Anläufen flog das Buch an die Wand. Die Literaturgeschichte von Gervinus erschien; was sie über Jean Paul sagt, trägt wohl den Charakter des körnigen Urteils, der Sättigung dieses Urteils aus reichem Material, wie das ganze gediegene Werk; es wird auch das Wesentliche im Grunde richtig getroffen, z. B. mit den Worten: Kontrast der Idee mit dem Leben, Stoß des Ideals auf die Wirklichkeit, stetige Bewegung in Extremen, namentlich durch das schlagende Bild: „mit Kothurn und Soccus je an einem Fuße wandeln ist ein hinkender Gang“; der sentimentalen Seite von Jean Pauls Welt hat Gervinus zuerst den rechten Namen gegeben, indem er ihren Charakter als juvenil bezeichnet, festgerannt in der Stimmung des achtzehnjährigen Jünglings; allein er benutzt den gefundenen Faden nicht zum Leiter durch das Labyrinth, ja er sagt im Widerspruch mit

seinem eigenen Fund, der Versuch mißlinge, „in die heterogenen Teile den bindenden elektrischen Funken zu schlagen, zu dem vielseitigen Charakter den springenden Punkt zu finden.“ Es scheint doch, man reiche ohne die eigentliche Philosophie hier nicht aus; es wird schon dieses Schlüssels bedürfen, um des Mannes Wesen wirklich aus der stets erneuten, in stets neuen Wendungen wiederkehrenden Kontraststellung zweier Welten, in die er sich die eine zerrissen hat, in logischer Ableitung zu erklären und Einheit in das verworrene Bild zu tragen. Man muß unter anderem den Fichteschen Idealismus sich etwas genauer angesehen haben, um das Phänomen Jean Paul im Zusammenhang zu verstehen. Der Wahnsinn Schoppes z. B., eine der tiefsinnigsten Erdichtungen unseres Humoristen, ist ohne diesen Schlüssel dem Verständnis ganz versperrt, und man sieht aus den paar Worten, die Gervinus über diese Figur und das Verrücktwerden durch Brüten über das Ich sagt, daß sie dem strengen Historiker nur wildfremd vorkommt. Er kann im Geistesleben und den Werken Jean Pauls auch keinen Fortschritt, keine Entwicklung entdecken; das haben ihm viele nachgesprochen; es fragt sich aber, was sich ergeben wird, wenn man die Fäden, die freilich tiefer und dunkler verschlungen sind als bei andern Geistern, mit dem richtigen Instrument auseinanderzieht. Keine unserer Schriften über neuere deutsche Literatur ist wirklich in diese Lücke getreten. Jean Pauls Biograph Spazier hatte kommentiert, nicht analysiert. Julian Schmidt setzt den Mann mit der Essigsäure an, worein er alles taucht, und sagt von den gemütvollsten Partien, von einem Wuz und Fixlein, es fehle der Färbung „etwas Liebe!“ Gottschall nimmt sich mit Wärme des Vielgetadelten und Halbvergessenen an, sagt im einzelnen Treffliches, namentlich über Charaktere, Komposition, Motivierung, Styl; aber das hohe Lob der Einführung ist mit dem Tadel, der ihm unparteiisch nachfolgt, nicht in innern Zusammenhang gebracht, die großen Prädikate und die scharfen Rügen fallen auseinander, es fehlt das Band, der leitende Begriff, den wir bei Planck finden werden, an dessen Gedanken er übrigens in einzelnen Bemerkungen anstreift; so erkennt er namentlich, daß Jean Paul moderner ist, das Leben schärfer anfaßt als Goethe und Schiller; er bemerkt, daß die Klassizität der Form vorerst durch-

brochen werden mußte, wenn dieser Schritt geschehen sollte, und räumt hiemit nur zu viel ein, denn durch diesen Satz ist das Jean Paulische Maß von Formlosigkeit nicht gerechtfertigt.

Es sei erlaubt, hier ein Wort über eine größere Lücke in unserer Literatur anzuknüpfen. Es fehlt uns über das Ganze der Geschichte der deutschen Dichtung sehr empfindlich noch ein Werk, das ernste umfassende Forschung und gründlich durchdenkenden, verarbeitenden, ordnenden Geist mit geschmackvoller, in gutem Sinn populärer Form vereinigte. Gervinus ist für die wenig vorgebildete, bildungsbedürftige Mehrheit eine zu starke Kost. Wir haben die Grundrisse von Koberstein und Goedeke, solide, höchst nützliche Werke des Sammlerfleißes und wohl auch des zusammenfassenden, tragenden, leitenden gediegenen Urteils, aber doch nicht eigentliche Geschichtsdarstellungen, nur höchst dankenswerte Hilfsmittel für einen eigentlichen Geschichtschreiber; wir haben Handbücher, Leitfäden, wie die guten von Schaefer, aber das sind nur Skizzen; wir haben wirkliche Darstellungen, z. B. von Vilmar und Roquette, in einzelnen Teilen zu empfehlen, in andern befangen wie die erstere, oder öfters zu flüchtig wie die letztere. Es steht eben doch so, daß man keine Antwort weiß, wenn man von einem strebenden Jüngling, einem gebildeten Weltmann, einem Familienvater, der seine Töchter nicht oberflächlich erziehen will, gefragt wird: welche deutsche Literaturgeschichte sollen wir lesen? Wir brauchen namentlich ein Werk, das nicht bloß Urteile bringt und voraussetzt, man habe die Dichter sämtlich gelesen; nein, mit guter Auswahl auch Inhaltsdarstellungen, wenigstens da, wo man nur bei spezielleren Studien die Stoffkenntnis annehmen darf, wie bei unserer ältern Literatur, oder wo die Erinnerung sich so leicht verwischt, wie gerade bei Jean Pauls Romanen. Wie dankbar wären wir z. B., erzählte uns der Historiker geduldig die Fabel des „Hesperus" und „Titan"! Vilmar und Roquette bringen bei der altdeutschen Literatur manchen willkommenen Auszug, aber in der neueren bekommt man eben überall den Senf ohne das Fleisch. Inzwischen wird Schule und Haus mit seichter, ja schädlicher Nahrung meist aus den Händen wohlweiser, ja verschrobener, pietistischer, pfäffischer Schulmeister überschwemmt; in einem dieser elenden literarischen Machwerke (Literaturkunde usw. für höhere Lehranstalten, Töchterschulen

und zum Selbstunterricht von Dr. Wilhelm Reuter) steht von Lessing zu lesen, er sei im Indifferentismus untergegangen, dem er in seinem Nathan Ausdruck gegeben habe.

Doch ich vergesse über der großen Lücke die kleinere und den Mann, der Hand angelegt hat, sie auszufüllen.

Planck ist mit der Ausrüstung der Philosophie an sein Werk gegangen; er besitzt also den Hebel, den wir verlangten, wenn es gelingen solle, den Stein vom Geheimnis Jean Pauls zu wälzen; er durchschaut das Wesen des geistigen Prozesses, um den es sich handelt, im Mittelpunkt, aber er bezahlt seinen Vorteil teuer. Mit eiserner Abstraktion, mit unerbittlicher Einseitigkeit verengt er von vornherein den leitenden Begriff durch eine Auffassung, die eine Entdeckung zu nennen, die aber zu begrenzt ist, um alles zu erklären, alles unter ihr zu befassen. Man ermüdet über der Härte der durchgehenden logischen Tautologie, und doch ist eine gewisse Kraft, eine substantielle Gediegenheit, eine gewisse klassische Wucht in diesem unentwegten Schauen auf den einen Punkt; man möchte dem gestrengen Manne der Begriffseinheit gram werden, und man fühlt doch weit zu viel Respekt vor ihm, um ernstlich zu grollen. Planck hatte das Phänomen des pathologischen sentimentalen Humors zu erklären, das teilweise seinen Grund in der Zeit, in den damaligen öffentlichen Zuständen hat. Er erklärt es ganz und allein aus diesen. Der Kontrast der hohen und idealen Welt, die der deutsche Geist damals aufbaute, gegen alles kleinlich Dumpfe und Verkümmerte der äußern bürgerlichen und nationalen Verhältnisse: dies ist nach ihm der innerste Kern und Ursprung der Jean Paulischen Dichtung und Anschauungsweise. Jean Paul sieht dieses Elend schärfer und wahrer als andere, namentlich als die Heroen unserer Dichtung, Goethe und Schiller, die ganz in der Idealwelt lebten und sich in ihr ein Bild der harmonischen, mit der Natur versöhnten Menschheit schufen; aber er bleibt im Bewußtsein des Kontrastes gefangen, er kann ihn nie vergessen, er entnimmt aus ihm den ganzen Inhalt seiner Dichtung, ohne ihn jemals in wahre und ganze Versöhnung aufzulösen; denn nirgends erhebt er sich zum Bild eines Handelns, wodurch das Ideal in die politische und bürgerliche Welt praktisch hineingearbeitet würde. Er blickt auf diese klägliche Wirklichkeit herab, den Trümmerhaufen

unmächtiger Duodezstaaten, die Dumpfheit, Enge und Unfreiheit einer verkommenen kleinbürgerlichen Existenz, mißt sie am Ideal und vernichtet sie komisch mit der ganzen beißenden Schärfe des satirischen Humors, oder er flieht hinweg in ein verschwimmendes Jenseits und schwärmt wie ein erfahrungsloser Jüngling in Träumen der unendlichen Sehnsucht, und jeder von beiden Wegen führt durch tiefen, grenzenlosen Schmerz. Dort unerbittlicher einseitiger Realist, hier sentimentaler einseitiger Idealist, kennt er nirgends die Mitte, wo der Geist und das Leben einander die Hände reichen.

Der weltflüchtige Idealismus und der weltdurchbeizende Humor sind also nur die zwei Seiten eines Kontrastes, beide schärfen sich aneinander; es sind zwei Negationen, die in steter Unruhe einander setzen und aufheben! „Frau Mutter, leih' mir d' Scher'": Dieses herüber- und hinüberschickende Kinderspiel wird hier unablässig aufgeführt. Jean Paul kennt allerdings auch eine Versöhnung: er steigt herab von seiner Höhe bis in das kleine Lerchennest, die Hütte, wo gute, beschränkte, kindliche Menschen hausen, mit Blutwenigem beglückt; die beißende Satire wird zum liebevollen Humor, der den heitern Kontrast innerer Seligkeit mit dem unendlich Kleinen, was ihr genügt, sich Königen gleich zu träumen, mit mikroskopischem Auge und mit dem Lächeln des innigsten Gemüts auffindet und anschaut. Das Schulmeisterlein Wuz, Quintus Fixlein und andere Gestalten und Schilderungen sind die Geschöpfe dieser schönsten und reinsten unter Jean Pauls Stimmungen. Es ist dies der zweite unter den drei Wegen zum Glücke, die er in der bekannten Stelle der Vorrede zum „Quintus Fixlein" aufzählt; der erste ist der des weltverachtenden Idealismus, der nicht den freien Humor, nur die Satire begründet; als dritter wird genannt: mit den beiden andern wechseln, und gerade hier verrät Jean Paul die große Lücke seiner Weltanschauung. Man erwartet, er werde als dritten aufführen: Entfaltung, Ausdehnung des eng begrenzten Humors der gemütlichen Idylle, also eben des zweiten unter den drei Wegen, auf das Ganze des Lebens, Nestmachen auch im großen, daß es uns wohl werde in der weiten Welt trotz ihren Mängeln. Planck sagt, das Dritte wäre: mit festem Schritte und weit um sich schauendem Blicke über die Erde hingehen und in

kräftig zugreifendem Handeln sie zu einer würdigen Wohnstätte machen; er verlangt also hier den Übergang zum ernsten Ideal des mit dem Realismus versöhnten Idealismus. Auch gut; im Grunde ist es gleich, ob man sich eine ernste oder komische Form der Poesie als das richtige Dritte denkt, das kommt auf den Unterschied der Art, des Talents und seiner Grundstimmung hinaus; auch der Humor hat ja seine Basis im Ernste, und es ließen sich kräftig handelnde Menschen darstellen, die recht in dieser Welt zu Hause sind und doch mild über ihre Widersprüche lächeln. Genug, was Jean Pauls Praxis zeigt, das läßt auch seine Theorie erkennen, daß ihm die rechte, die wirklich rechte Mitte fehlt. Gewiß ist er dadurch ein Bild und Typus seiner Nation, wie sie war, als sie zwischen der idealen Höhe, der weltbürgerlichen Weite ihres Geistes, ihrer innern Bildung und der Kläglichkeit ihrer äußern Zustände im tiefen Widerspruche lag, noch ohne Streben und ohne Aussicht, sich davon zu befreien; und gewiß zeigt diese Schrift mit feinem Blick auf die Stellen, wo Jean Paul so weit doch zu einem Bewußtsein seiner Blöße gelangt, daß er sie in das Licht des Komischen stellt, als auf vorbildliche Fingerzeige für die Zukunft und die Ziele der Nation hin: man denke nur an einen Gottwalt: der Deutsche war damals wirklich der gute, liebenswürdige, träumerische, schlechthin unpraktische Junge, und wie der Dichter den gefühlseligen Burschen lächelnd auf seinen dunkeln Wegen begleitet, ohne selbst ein Ende des Weges zu finden, so blieb der Nation in ihrem jünglinghaften Zustand nichts übrig als die Ironie über seine halberkannte Unreife.

Dennoch ist dieser Begriff offenbar zu eng, um das Ganze der Erscheinung Jean Pauls daraus zu erklären. Zwiespältige Geister wird es immer geben, auch bei befriedigten Nationen, in wohlbestellten öffentlichen Zuständen; der Humor neigt immer und überall zu ruhelosem Neuerzeugen von Kontrasten, zu ewigem Herüber- und Hinüberschicken; die Welt, die Gesellschaft, der Staat bietet dem krankhaft genialen Geiste jederzeit Stoff genug, um grimmig zu lachen, lachend zu weinen, und nur selten, gemütlich zu lächeln; der Humor neigt überhaupt namentlich zur Formlosigkeit, wie auch aus Jean Pauls nächstem Vorbild, aus Sterne, zu ersehen ist; einsiedlerische Bildung könnte heute noch, und wäre Deutschland ganz

geeinigt, im Fichtelgebirge, den Alpen oder im Schwarzwald oder auf märkischen Sandflächen in dieselbe grillenhafte Subjektivität sich verrennen. Es liegt in der Natur des Humors, daß er vom eigenen Ich ausgeht, die Widersprüche sich zum Bewußtsein bringt, womit die eigene Persönlichkeit behaftet ist, dann auf die Welt hinausblickt und in ihr das auseinandergelegte Bild des selbsterlebten Konflikts erkennt und anschaut: der Widerspruch im Ich und der Weltwiderspruch sind einer und derselbe. Dies verführt nur allzu leicht zur falschen Einmischung des Ich in die Kunstform. Auch so könnte und sollte der Humor dennoch zur Versöhnung des Ich mit sich und der Welt fortschreiten und immer noch Humor bleiben. Er soll objektiv werden; der Humorist soll frei den Narren zeichnen, der er selber gewesen. Jean Paul schreitet im ganzen und großen nicht zu dieser Freiheit fort; sein Humor bleibt, wie wir ihn bereits genannt, pathologisch; nur in der Idylle kennt er Versöhnung und Objektivität, ein stärkerer Anlauf gelangt, wie wir sehen werden, nicht zum Ziele. Einen Teil der Schuld dieser inneren Verrennung tragen gewiß die öffentlichen Zustände Deutschlands zu Jean Pauls Zeit, aber gewiß nicht die ganze. Planck hätte allgemein vom Wesen des Humors ausgehen und dabei namentlich die Natur der Sentimentalität als des einen Pols von Jean Pauls Humor untersuchen, dann hätte er zeigen sollen, wie leicht er überhaupt im Subjektiven, im endlosen Herüber und Hinüber der Kontraste stecken bleibt, und hierauf erst, wieviel leichter das geschehen konnte in der Enge, Dumpfheit und Kläglichkeit der damaligen politischen und sozialen Verhältnisse. Die Abstraktion, womit er stets nur auf den einen Punkt drückt, führt auch zu gewaltsamen symbolischen Deutungen. Es ist wohl richtig, aber doch auch gefährlich, verführerisch, wenn man von der Bedeutung, die ein Dichter mit Bewußtsein in seine Erfindungen legt, die sachliche unterscheidet, die sie, ihm unbewußt, für uns haben, und es will uns doch gesucht vorkommen, wenn es z. B. über die „Flegeljahre" heißt: „Im ganzen betrachtet ist also das van der Kabelsche Testament und die Bestimmung, welche dem Helden vorgezeichnet ist, sachlich nichts anderes als ein humoristisches Sinnbild der Bestimmung der deutschen Nation." Selbst die Unform Jean Pauls, die Überwürzung, Versalzung, Abirrung und Ausweichung,

Zersplitterung soll nicht etwa angenommene Manier, sondern direkt aus dem inneren Grundmangel in der ganzen Denk- und Anschauungsweise zu erklären sein. Gewiß hängen beide zusammen, aber gewiß nicht unmittelbar. Jean Pauls Manier besteht ja gar nicht bloß in Umschlägen von einem Extrem ins andere; die Polyhistorie des Witzes kann man wohl, wie Planck tut, aus einem Bedürfnis erklären, dem Engen und Kleinen ein universalistisches Gegengewicht zu geben, aber schließlich liegt eben eine Unart und falsche Gewöhnung vor, die rein ästhetisch für sich zu betrachten ist und mit dem innersten Widerspruch nur überhaupt das Prädikat des Disharmonischen teilt.

Die Härte der Identität, womit der Verfasser seine Grundidee durchführt, erscheint auch in seiner Darstellungsweise als eine Kreisbewegung, ein Drehen im Ring, das den Leser in eine Art von Schwindel versetzt. Es fehlt im einmal gezogenen Kreise durchaus nicht an Fortschritt des Gedankens, namentlich der Abschnitt über Jean Pauls Entwicklungsgang, von dem noch die Rede sein wird, geht lebendig vorwärts, indem er mit tiefem Blicke zeigt, wie der Dichter vorwärts geht; aber Planck meint, er müsse bei jedem Schritte verhüten, daß der Leser früher Gesagtes vergesse, bei jeder Beleuchtung einer Seite des Ganzen dafür sorgen, daß man die andere nicht übersehe; so entstehen Kreise in Kreisen, sich schneidende Kreise, es ist uns, als würde eine in Schwung gesetzte Scheibe nach wenigen Drehungen immer wieder in entgegengesetzter Richtung bewegt, oder als müßten wir jene Prozession mitmachen, wo je nach zwei Schritten vorwärts ein Schritt rückwärts getan wird. Verdrossene Leser werden dem Verfasser aufzählen, wie oft auf einer Seite „einerseits, andererseits“, „teils, teils“ vorkommt, oder wie oft die Vergleichung Jean Pauls mit Goethe und Schiller fast mit denselben Ausdrücken wiederkehrt. Wer gerecht ist, wird sich besinnen, daß er doch tüchtig vom Platze kommt, und an dieser Wiederkehr sich weniger stoßen, als an der Wahrheit und Neuheit der Gedanken in der Zusammenstellung des Dichters mit unsern klassischen Meistern sich erfreuen. Es ist bereits hervorgehoben, wie der Verfasser dem Idealisten Jean Paul den schärferen Blick in die Realität zuerkennt. Goethe und Schiller sind in dem Sinne mehr Idealisten, daß sie sich von der eigentlichen Wirklichkeit des Lebens

ihrer Nation abwenden und in der Welt der reinen Formen das Ideal *wahrer* Menschlichkeit, harmonisch geist- und naturvoller Persönlichkeit aufbauen; allein dieses Ideal ist doch Ideal *ganzer* Menschlichkeit, es ist zugleich wesentlich Erneuung des antiken Geistes im modernen; der antike Geist war aber der Welt ja nicht fremd, sondern in ihr zu Hause: so ist implicite, „als letzte Konsequenz" in dieser Anschauung mit inbegriffen, daß die Harmonie der Persönlichkeit auch die aktive Kraft sein muß, die gegenwärtigen und realen Aufgaben des Menschen zu ergreifen, die Wirklichkeit mit ihrem Gehalte zu durchdringen. Wie dieser Keim in „Hermann und Dorothea", in den „Wanderjahren", im Schlusse des „Faust" (obwohl in den zwei letzteren poetisch sehr unzulänglich) bereits zur Entfaltung gelangt, wird wiederholt aufgewiesen, und Schillers Dramen lassen ohnedies keinen Zweifel, daß der Dichter nicht im quietistischen Ideale stehen blieb. „Jean Paul aber", sagt der Verfasser treffend, „bringt zu jener Abwendung, jener Zurückziehung unserer großen Dichter in die Idealwelt nur die negative Ergänzung." Er sieht und zeigt die nackte Realität; aber nur, um zu raten, daß wir aus ihr in ein nebelhaftes Jenseits fliehen.

Man möchte nun freilich dem Knochengerüste der auf Begriffe gezogenen Gestalt, welche aus dieser Analyse hervorgeht, mehr Fleisch wünschen. Da es so wenige mehr über sich bringen, Jean Paul zu lesen, so wurde der, welcher die schwere Arbeit auf sich genommen, ein gutes Werk tun, wenn er uns soviel als möglich von den Früchten seiner Arbeit zugute kommen ließe. Es wäre ein Dienst des stellvertretenden, für unsere Unterlassungssünden genugtuenden Leidens. Das Nähere der Anschauungsweise, die Regionen des Lebens, worin sie sich bewegt, die Zeichnung der Charaktere, der Geschlechter, der bestimmte wiederkehrende Apparat von Szenerie, Staffage, die Motivierung der Handlung, dann die Formgebung in mehrfachem Sinn: die Komposition, die Schilderungen, Bilder, Vergleichungen, zu denen die gegebene Stimmung und Auffassung vorzüglich neigt, der Sprachstyl — nach allen diesen Seiten wünschte man die eigentümliche Dichtergestalt näher beleuchtet und die Beleuchtung mit farbigen Zügen, Beispielen, Stellen ausgestattet. Nicht daß der Verfasser dies ganz unterließe; er bringt treffliche Bemerkungen über diese konkreten Züge, so auch

über die bestimmte Farbe der Naturempfindung und die daraus entspringenden Gemälde, die beliebten Bilder von Park- und Gartenanlagen; er vergißt nicht die geisterhaften, phantastischen, schon stark an die romantische Schule erinnernden Motive (Automaten, Wachsfiguren, Bauchredner u. dgl.); die willkürliche, unzulängliche, abenteuerliche Komposition, die überdies durch Extraseiten, Extrablättchen, Schalttage, Postskripte und wie sonst die Einschiebsel heißen, jeden Zusammenhang unterbricht und dadurch wie durch die Überfracht von Reflexion und Witz durchaus den Eindruck hervorbringt, als sei es dem Mann eigentlich gar nicht Ernst, etwas zu erzählen; die „Bilderhatz“, die Expertensammlungen, Zettelkästen, woraus er das Material zu dem vertrackten Aufputz nahm: alles dies kommt an die Reihe, aber zu knapp und nur um, wie wir an einem Punkte schon angedeutet, zu direkt und geradlinig aus dem leitenden Grundbegriff abgeleitet zu werden. Um nur das eine und andere herauszugreifen, sei bemerkt, wie sehr es doch Jean Paul zu gönnen wäre, wenn nicht bloß auf seine blaß verschwimmenden, sondern auch auf seine feurigen, gewaltigen, machtvoll erhabenen Naturschilderungen mehr hingewiesen würde, als bisher, ausgenommen etwa die Charakteristik von Gottschall, geschehen ist. Dagegen wäre ihm freilich auch eine gründlichere, gehörig kolorierte Aufdeckung seiner ganzen Geschmacklosigkeit nicht zu schenken. Ich greife ein paar Beispiele davon heraus, bis zu welcher Absurdität des rein prosaischen gelehrten Brockens mitten im Überschwenglichsten den Querkopf seine Polyhistorie verführt. Dahore im „Hesperus“ in seiner Todesentzückung sagt: „O Ewiger, ich gehe usw., laß mich zwischen fliegenden Blüten und Schmetterlingen taumelnd, unter der Sonne mit ausgebreiteten Armen zerfließend, leise über der Erde schwebend sterben, und die Bluthülle falle zerronnen zu einer roten Maienflocke gleich dem Ichor des Schmetterlings, der sich befreit, in die Blumen herab“ usw. Zu Ichor Anmerkung unten: „Den Schmetterlingen entfallen in ihrer letzten Verwandlung rote Tropfen, die man sonst Blutregen hieß.“ Von Klothilde: „eine Gestalt, deren unbefleckte Seele kein Leib, sondern der Schnee umwallet, der um den Thron Gottes liegt und aus dem Engel ihre flüchtigen Reisekörper bauen.“ Anmerkung: „Wie die Rabbiner nach Eisenmengers entdecktem Judentum P. II,

7. glauben." — Auch von der Art der Satzbildung hätten wir gern etwas gelesen; ihre häufige Verzwicktheit ist absichtlich, aber doch auch einfach ein Beweis, daß Jean Paul der rhythmische Gehörsinn ganz abgieng. Bei den theoretischen und politischen Schriften verweilt Planck fast gar nicht; es ist zu bedauern, daß wir nicht wenigstens von der politischen Friedenspredigt und andern mehr vernehmen. Je konsequenter der Verfasser das Politische als Angelpunkt im Auge hält, desto wünschenswerter war es, den Verehrer Rousseaus, den Verteidiger der Charlotte Corday auch nach dieser Seite näher kennen zu lernen und zu erfahren, wie er sich zu den großen Begebenheiten seiner Zeit verhielt.

Doch erhält diese straffe Kürze manche Ergänzung im zweiten Abschnitt, der den Entwicklungsgang Jean Pauls behandelt, nachdem der erste ein Bild des Gesamtcharakters gegeben. Es ist dies der bedeutendste und verdienstvollste Teil der kleinen gedankenreichen Schrift; Planck erkennt, wie schon gesagt, Fortschritt und Entfaltung, wo andere nur Drehen um einen Punkt fanden. Mit der Tiefe des pilosophischen Blickes zeigt er, wie Jean Paul von Stufe zu Stufe steigt: wie nach Schließung der satirischen „Essigfabrik" und den ersten kleinen Humoresken das reiche Gemüt zum erstenmal im „Wuz" sich auftut; wie in der „Unsichtbaren Loge" dann das Thema: Kampf des Ideals mit der Welt aufgestellt wird, welches immer neu zu variieren, immer tiefer zu verfolgen von da an Jean Pauls Ziel und Drang ist. Sinnreich und überzeugend wird erwiesen, warum dieser erste größer angelegte Roman unvollendet blieb. Der Held Gustav ist noch zu kinderartig weich und schwach, idyllisch, dem Schulmeisterlein Wuz verwandt; er war bestimmt, mit der umgebenden Welt in Kampf zu treten, dazu aber nicht angelegt; der Dichter wächst im Dichten über ihn hinaus und legt ihn daher zurück. Er hatte neben ihn den schmerzlich mit der Welt entzweiten Ottomar und den Humoristen Fenk gestellt, Naturen, in denen der Kontrast eine bewußtere und schneidendere Gestalt annimmt; im „Hesperus" faßt er diese drei Gestalten, Seiten seines eigenen Wesens, in e i n e zusammen. Gilt es ja von diesem wie von keinem anderen, daß er sein eigenes Wesen und Leben in seinen Romanen dargestellt hat.

Vom „Hesperus" wird denn gezeigt, wie er nur das um eine Stufe

hinaufgerückte und zugleich in einen engeren und bestimmteren Rahmen zusammengezogene Abbild der Intentionen ist, die in der „Unsichtbaren Loge" niedergelegt sind. Viktor ist es, in welchem die Kontraste, wie eben gesagt, sich zusammenfassen; in Emanuel (Dahore) treibt sich die Sentimentalität, die Todessehnsucht auf eine Höhe wahnsinniger Verzückung, worin der Dichter halbwegs, mit halbem Bewußtsein zeigt, daß solche Weltflucht des Idealismus eigentlich heißt: sich aufreiben, — mit halbem nur, denn es bleibt bei der Ahnung, der Dichter weiß am Ende doch nichts Besseres, ja der „Hesperus" ist vielmehr gerade der Gipfel der schmerzlich sehnsüchtigen und tränenseligen Sentimentalität. Das Ziel, das dem Dichter vorschwebt, kann daher auch hier nicht erreicht werden: ein idealer Charakter sollte auf den Höhen des Lebens zur kräftigen Reife kommen; aber dazu ist Viktor, obwohl so viel reicher ausgestattet als jener Gustav, doch zu beschaulicher Art, zu sehr bloß ein Ebenbild des Dichters; er wird nicht zum Charakter erzogen; er schreitet nur an innerer Schönheit der Seele fort und „die Dichtung bleibt in dem unüberwundenen Gegensatze zwischen der Denkweise des Helden und der unbefriedigenden äußeren Wirklichkeit stehen"; Flamin, der männlichere Freund, bleibt Nebenfigur. Treffendes wird hier über die Wahl des Schauplatzes in fürstlichen und höfischen Regionen gesagt, über den Grund, warum Jean Paul immer nach jenen Höhen hinaufblickt und dort seine idealen weiblichen Charaktere sucht, über den schneidenden Hohn, womit er gleichzeitig die Verdorbenheit, Kleinlichkeit und Erbärmlichkeit der Hof- und Adelsverhältnisse behandelt und so hier seine grellsten Kontraste konzentriert.

Wir müssen überspringen, was zwischen dem „Hesperus" und dem „Titan" liegt; ungern zwar, denn der „Quintus Fixlein" und „Siebenkäs" sind gewiß bedeutende Schritte im Dichtergange Jean Pauls. Über den letzteren sei nur die feine Bemerkung des Verfassers angeführt, daß der humoristisch-sentimentale Armenadvokat, der so viel zu leiden hat von der Beschränktheit seiner Lenette, doch keineswegs ohne alle Schuld leidet, nicht schlechthin über ihr steht, daß vielmehr die zwar bornierte, aber doch praktische Natur über den bloßen Idealisten, der nicht für sein Weib zu sorgen weiß, sich mit so viel Recht zu beklagen hätte als er über sie. Die Be-

merkung ist mehr als sein, sie geht mit tiefem sittlichen Blick hinter des Dichters eigenes Bewußtsein und entdeckt, wie die Romantik des Idealismus die Gesundheit des sittlichen Gefühls trüben kann. Daß dieselbe Trübung im Motive des Scheinbegräbnisses vorliegt, haben auch andere erkannt. Wir eilen also zum „Titan"; hier namentlich muß unsere Literatur dem Verfasser Dank wissen, daß er Fortschritt aufgezeigt hat, wo andere nur Stillstand und Kreisbewegung sahen. Wirklich, es muß dem Manne des Schaukelns zwischen Gelächter und Tränen hoch angeschlagen werden, daß er einmal einen ernstlichen Anlauf nimmt, einen Helden zum Leben der Tat heranzubilden. Der Gegensatz soll einmal überwunden, ein volleres Ziel soll erreicht werden als ein Rückzug in den Reichtum der inneren Welt, sei es ein schmerzlich sehnsüchtiger oder humoristischer oder eng idyllisch versöhnter. Der Held Albano ist ein männlicher Charakter, kein Humorist; Tatendurst, der Geist der Freiheit schwellt die hohe Seele des Fürstensohnes; ja der Dichter, dem sonst nichts ferner liegt als der Geist des klassischen Altertums, sein Heroismus, sein lebensvolles Pathos, sein plastischer Styl, die großen Formen der umgebenden Natur: er gewinnt es über sich, dies ihm so fremde Element aufzunehmen, und führt seinen Albano, begeistert vom griechischen Heldentum, nach Rom und Neapel. „Das alles ist gewiß ein höchst beherzigenswerter Gegensatz gegen den ganz in theoretische und genießende Beschaulichkeit versunkenen Goethe, wie ihn seine „Italienische Reise" uns zeigt; weit näher berührt sich hier die Jean Paulische Gefühls- und Auffassungsweise mit der des gleichzeitigen Hölderlin, welcher gleichfalls mehr noch als das rein Schöne des griechischen Wesens den freien und hohen Geist des Altertums und seinen Abstand vor allem gegen das Elend deutscher Zustände hervorkehrt" usw. (S. 100; man muß weiter lesen, um zu sehen, wie der Verfasser Goethe wieder gerecht wird). Allein dieser Aufschwung bleibt nun doch wirklich bloßer Anlauf: Albano will in den gallischen Freiheitskrieg ziehen, er wird, vereint mit der gefundenen gleichgestimmten Lebensgefährtin Idoine, als Fürst seine hohen Ideen verwirklichen; aber wir sehen ihn nicht handeln, nicht wirken, es bleibt bei dem Bilde des Hinstrebens, der idealen Vorschule.

Man könnte hier einwenden, daß wohl etwa die Darstellung von

Taten, nicht aber von stetigem politischen Wirken die Sache des Poeten sei, daß also der Romandichter seinen Helden mit Fug und Recht nur bis an die Schwelle begleite wo er fürs Leben reif geworden. Überhaupt mag im Verforge der ganzen Schrift wohl manchem Leser wiederholt die Frage auf die Zunge treten, an welche dieser Bericht gleich zu Anfang gestreift hat: wie denn die bürgerliche, öffentliche Tätigkeit, welche Planck als das richtige, versöhnende, den Kontrast lösende Dritte überall aufstellt, zum poetischen Bilde hätte werden können. Einzelne Taten der Tapferkeit wären wohl, wie gesagt, ein dankbarer Stoff, doch mehr für ein Epos als einen Roman, auch sind sie keine Zeugen und Bürgen eines von den großen Zielen des Völkerlebens durchdrungenen Charakters; daß Jean Paul unterlassen hat, seinen Albano wirklich in den Krieg zu führen, heißt der Verfasser selbst gut; stetiges Wirken aber auf dem Schauplatze der Öffentlichkeit verläuft sich in so viel Prosa, daß es sich dem Griffel des Dichters entzieht. Doch wäre wohl der Verfasser nicht verlegen um eine Antwort auf diesen Einwand; es ist nur eine Lücke, daß er ihm nicht Wort geliehen, also die Antwort auch nicht gegeben hat. Der Dichter kann doch die Anfangspunkte der Fäden des Wirkens aufzeigen, wenn er auch die Fäden nicht verfolgt. Er schildere seinen Albano empört über die Zerrissenheit, Schwäche und Unehre Deutschlands, er zeige ihn entschlossen, Wege zu suchen zur Einigung seiner Teile; er lasse ihn nicht für die Freiheit in abstracto, im Style der Revolution schwärmen, sondern zeige ihn mit dem Gedanken beschäftigt, aus seinem Lande einen Musterstaat gesetzmäßiger Freiheit zu bilden: das braucht nicht in seine Einzelheiten auseinandergezogen zu werden; man gebe nur ein überzeugendes Bild der Anfänge und geselle etwa dem Helden eine Gruppe von Charakterfiguren bei, die uns lebendig mitverbürgen, daß gehandelt werden wird. „Wilhelm Meisters Lehrjahre", ein Kunstwerk, das sich der Wirkung des Epos nähert: warum gehen wir doch so unbefriedigt hinweg von diesem großen, reichen, weiten Lebensbilde? Wo liegt der Rechnungsfehler am Schluß, den Goethe selbst gesteht, da er sich vorkommt wie einer, der viele Zahlen aufreiht und am Ende vergißt, das Fazit zu ziehen? Wir sehen nicht ab, wozu schließlich so viele Anstalten gemacht sind, einen Menschen zu erziehen, zum Manne zu bilden,

darum nicht, weil alles öffentliche Leben fehlt. Wilhelm wird ein Gutsbesitzer, er wird wohltätig im kleinen Kreise wirken, wird sich der nützlichen Kunst der Chirurgie widmen, er wird den Boden entlasten (das ist allerdings etwas und darf nicht übersehen werden), er wird in Pflege der Kunst und edler Geselligkeit ein menschlich schönes Leben führen; aber wir sehen kein Vaterland, keinen Staat, kein Volk; wir sind in der vorrevolutionären Gesellschaft; es gibt nur Adel, er allein vertritt die edlere Menschheit; es gibt kein gebildetes Bürgertum; der Handelsstand, so respektabel er hingestellt wird, vertritt es nicht, und ein lustiges Lumpenvölkchen von Schauspielern ist nicht angetan, dem Künstlerstand unsere Achtung zu gewinnen. Darum fühlen wir bei aller hohen Anerkennung der Kunstform, der Traubenreife des Geistes uns angefremdet, darum weht uns ein erkältender Hauch kühler, bei der reichsten Bildungsfülle frostiger Vornehmheit aus den Hallen dieses so edel gebauten Palastes entgegen. Es ist nicht unsere Welt, auch nicht die Welt eines vernünftigen Aristokraten unserer Zeit; es ist Rokoko. Jean Paul aber, so tief bewegt von den Ideen der Zeit, hatte viel nähern Weg zur Auffindung poetischer Mittel, um die großen Fragen und Ziele des realen Lebens hereinspielen zu lassen, als Goethe, der beschauliche Todfeind des Lärmens und der Konfusion in den politischen Parteikämpfen, und seinen Humor hätte er nicht zu opfern gebraucht. Es gibt ja noch einen anderen Humor als den zerrissenen und als den nur idyllisch versöhnten; dem englischen fühlt man recht gut an, daß er der Humor von Dichtern ist, die kein unglückliches und verachtetes Vaterland hinter sich haben; Narrenstoff liefert das politische Leben, eben auch das gesunde, in Hülle und Fülle für einen Geist der Komik, der nicht pathologisch nur sich und seine innere Zerklüftung darstellt. Aber freilich, freilich — kann das Kind einer Zeit sich über den eigenen Kopf sehen? Was bot damals Deutschland? Gewiß, und abermals zugegeben: Jean Pauls Mängel und Widersprüche sind nicht zum kleinsten Teil aus dem Elend der Zeit zu erklären; aber dieses Elend hat selbst den beschaulichen Goethe nicht verhindert, die herrliche Schlußwendung von „Hermann und Dorothea“ zu dichten, wo der Held der Idylle wirklich wie ein Held, ein Hektor, nein, ein Hermann der Deutsche sich aufrichtet, ein Prophet der Befreiungskriege; und das ist

drei Jahre früher gedichtet: Goethes Idylle erschien 1797, der „Titan“ 1800.

Es ist schon zu Anfang gesagt, von einem philosophisch so wohlausgerüsteten Analytiker sei zu erwarten, daß er dem noch so wenig verstandenen Schoppe-Leibgeber das Recht seiner Bedeutung werde widerfahren lassen. Der Verfasser täuscht diese Erwartung nicht; er zeigt, wie die Einführung des Humoristen als Begleiter des begeisterten, männlich strebenden Albano durch den idealen Grimm motiviert ist, der seinem Humor zugrunde liegt; er versteht, wie es kommt, daß er durch Brüten über dem eigenen Ich wahnsinnig wird, und durchschaut den Zusammenhang der ganzen Poesie Jean Pauls mit der Philosophie des subjektiven Idealismus; er erkennt den Fortschritt, der gerade darin liegt, daß hier der mit dem Leben entzweite Humor in Selbstaufreibung endigt. Bei Jean Pauls genialster Charakterschöpfung, dem in Selbstgenuß der Phantasie sich zur tiefsten Blasiertheit aushöhlenden, in theatralischem Selbstmord endigenden Roquairol, hätte Planck wohl etwas mehr verweilen dürfen; er faßt ihn kurz und scharf, er findet, daß Jean Paul in dieser Gestalt und dem Gerichte, das sich an derselben vollzieht, einen noch bedeutenderen Schritt getan als in der Hervorkehrung der Einseitigkeit Emanuels im „Hesperus“; aber man wünschte hier eine entwickeltere Betrachtung und namentlich Hinweisung auf die romantische Schule: man denke nur an Tiecks „William Lovell“!

Wir eilen mit einem neuen Sprunge vorwärts, um noch bei den „Flegeljahren“ kurz zu verweilen, denn hier bewährt der Verfasser recht besonders die eindringende Klarheit eines Blickes, der organische Fortbewegung, nicht bewegungsloses Nebeneinander sieht. Dieser Roman, sagt er, ist Jean Pauls reifstes Werk, weil der Dichter in ihm seines Mangels sich bewußt wird und dies Bewußtsein objektiv gestaltet. Der unpraktische Idealismus tritt als liebenswürdiger Jüngling mit rührend schöner Kinderseele auf; das van der Kabelsche Testament setzt ihn zum Universalerben ein unter Bedingungen, die ihn durch die Schikanen der Nebenerben in die härteste Schule des Lebens werfen. Dieser Gottwalt ist nicht selbst Humorist, und gerade darin liegt der Fortschritt: die Schwäche ist viel klarer erkannt, wenn der im Widerspruch zwischen

innerem Reichtum und praktischer Unfähigkeit lebende Held nicht selbst zugleich sich und die Welt im komischen Lichte betrachtet, wie Viktor im „Hesperus“, denn nun ist er dem Dichter komisch, und dieser zeigt dadurch, daß er über ihm steht; dieses Überschauen wird aber allerdings selbst objektiv im Zwillingsbruder Vult, der als heiterer Weltmann, als personifizierte Erfahrung den guten Jüngling begleitet, eigentlich als sein Spiegel, worin wir auf jedem Schritt die Schwäche des Idealisten und doch, weil dieser Spiegel ein liebendes Bruderherz ist, auch ihre Schönheit, ja ihre Überlegenheit abgebildet sehen. Nicht mehr der Druck äußerer Umstände ist es, mit welchem der Held wie im „Siebenkäs“ usw. sich abquält: der Fehler ist erkannt als ein solcher, der im Innern, in der Weltlosigkeit, Weltblindheit des Idealismus liegt. Kein Zweifel, daß bei diesem Bilde die deutsche Nation und ihre Aufgabe, aus der Innerlichkeit, der unpraktischen Einseitigkeit des idealen Gemüts- und Geisteslebens herauszugehen und ihre öffentlichen, rechtlich bürgerlichen und nationalen Zustände mit praktischem Geiste zu ordnen, nur ganz natürlich uns einfallen muß, wie dies oben bereitwillig eingeräumt ist; so strikt jedoch, wie der Verfasser will, an eine zwar dem Dichter unbewußte, aber sachlich doch in seinem Werk niedergelegte Symbolik zu denken, scheint uns zu gewaltsam, zu ähnlich der angeführten Art, wie er das van der Kabelsche Testament ins Allegorische übersetzt. Dagegen findet er es mit gutem Grunde ganz bezeichnend, daß Jean Paul den Schluß nicht gefunden, daß er den Roman unvollendet gelassen hat; Vult nimmt Abschied, nachdem er den arglos unbehilflichen Bruder im Sieg über ein edles weibliches Herz als ihm überlegen erkannt hat; das heißt wohl einerseits: der hohe und große Inhalt des idealen Jugendstrebens wird seinen Wert behalten gegenüber dem freien und heiteren Erfahrungsgeist; aber es heißt auch: die Lebenserziehung, die praktische Schule gelangt nicht zum Ziel; es bleibt bei der bloßen Aussicht wie im „Titan“; der Dichter wußte nicht weiter, wie zur Zeit des Dichters die Nation auch nicht weiter wußte. Man kann sich auch gar nicht vorstellen, wie dieser Gottwalt je ein praktischer Mann werden sollte, und so kann man sich nicht vorstellen, wie Jean Paul jemals vermocht hätte, es darzustellen; aber es ist etwas, und nicht wenig, und es ist vorbedeutend genug, daß er sich doch das Ziel steckte.

Jean Paul hat seine Laufbahn, nachdem er in der „Vorschule der Ästhetik“ und „Levana“ zur Theorie sich gewendet, mit einer Reihe von humoristischen Bildern geschlossen, worunter „Katzenbergers Badereise“ das ergötzlichste ist. Planck versäumt nicht, als neuen Beweis für die gesunde Ader in Jean Paüls Wesen die schlicht gediegene, trocken tüchtige Gestalt des Hauptmanns Teudobach hervorzuheben, neben welchem das Dichterlein Nieß eine so erbärmliche Rolle spielt. Im übrigen symbolisiert er wieder etwas zu stark, wenn er die Figuren der anderen Humoresken (Fibel, Seemaus, Marggraf im Kometen) mit ihrem eingebildeten Glück in phantastisch erträumten Wirklichkeiten als Sinnbilder davon betrachtet, wie für den deutschen Geist damals seine Dichtung, Philosophie usw. selbst die Stelle einer großen äußern Wirklichkeit vertrat. Uns scheint einfach, daß Jean Paul mit der Komik, mit dem Bilde glücklicher Narren schloß, weil er im ernsten Ideal, bis an einen bestimmten Punkt gelangt, nicht mehr vom Flecke kam, zum Ziel der Versöhnung nicht den Weg fand, im Komischen aber seine Stärke und relative Versöhnung besaß.

Die Schwäche, woran die deutsche Nation so lange krank lag und worauf hier alle Schwächen des Dichters zurückgeführt werden, erklärt der Verfasser aus tiefer liegendem, allgemein historischem Grunde, und daraus ergibt sich eine weiter ausholende, dann auf die nächsten politischen Aufgaben Deutschlands einlenkende Schlußbetrachtung. Er zeigt auf, wie die unvollkommene Form der christlichen Wahrheit selbst es mit sich brachte, daß die Welt in zwei getrennte Hälften, ein geistiges Zentrum, und selbstische, nach innen unfreie, weil nur von Privatinteressen beherrschte Sonderstaaten auseinanderfiel, wie Deutschland kosmopolitisch in Pflege der Religion und Wissenschaft die universelle Idee, die zentralen Aufgaben des Geistes festhielt, wie der natürliche Sondergeist sich dafür nach innen warf und es in partikularistische Kleinstaaten zerteilte, wie dagegen in der neuesten Zeit das nationale Einheitsstreben einseitig Platz gegriffen hat. Er ist überzeugt, daß wir vergeblich dem Zuge zum Einheitsstaate widerstehen werden, einer äußerlichen, mechanischen, gewaltsamen Staatsbildung nach fremdem Muster; wir sollen jedoch über dem bloß verständig praktischen Streben nach Einheit, Macht und Erwerb unsere universelle Aufgabe nicht vergessen; und

als Ziel dieser Aufgabe stellt er hin: eine gründliche Umänderung des bureaukratischen Staates, eine organische Gliederung der bürgerlichen Gesellschaft auf Grundlage der Berufsgenossenschaft und Selbstregierung der durch die Arbeit verbundenen Gemeinschaften. Seine politischen Ideen hat er in mehreren Schriften, namentlich neuerdings in der Broschüre: „Süddeutschland und der deutsche Nationalstaat" ausgesprochen. Er klagt hier im Nachwort, daß man ihn bisher ignoriert habe, und uns scheint, er hat gutes Recht, sich zu beschweren, wenn auch die bemühende Art, seine Gedanken auszusprechen, einen Teil der Schuld trägt. Auch seine Naturphilosophie: „Grundlinien einer Wissenschaft der Natur als Wiederherstellung der reinen Erscheinungsformen" ist fast ganz übersehen worden; sie bekämpft die atomistische und mechanische Naturanschauung, wie seine politischen Schriften den atomistischen und mechanischen Staatsbegriff, und sie zeigt doch in der Form einen ungemeinen Fortschritt über das Werk, womit der Verfasser 1850 zum erstenmal vor die Öffentlichkeit getreten ist: „Die Weltalter". Die Schrift über Jean Paul schließt mit der Hoffnung auf eine Zukunft, wo mit denselben Gefühlen, mit denen der gereifte Mann auf das Streben seiner Jünglingsjahre zurückschaut, der deutsche Geist zurücksehen wird in jenen Spiegel seiner äußerlich noch so schwachen und dürftigen, innerlich aber so tiefen und reichen Jünglingszeit, die keiner so scharf und treu uns vorhält wie Jean Paul.

Wer gern leicht wegliest, dem können wir von dieser Schrift wenig Genuß versprechen; wer gern denkt und gründlich eingeht, der wird sie mit dem Eindruck aus der Hand legen, daß hier durch ungewöhnliche Gedankentiefe und eine teilweise wohl beschwerliche und gewaltsame, im übrigen aber wahre, sachgetreue Dialektik der erst große Schritt getan ist, eines der verwickeltsten Phänomene unserer Literatur zu begreifen, und, was mehr ist, daß hier ein braves, festes Manneshherz für die großen Interessen der Nation und die größeren der Menschheit schlägt.

(Blätter für literarische Unterhaltung, September 1868;
Kritische Gänge, N. F., II. Band, 6. Heft, 1873.)



# Zweiter Teil.



# Vorschlag zu einer Oper.

Ich möchte die Nibelungensage als Text zu einer großen heroischen Oper empfehlen. Hier gilt es freilich mancherlei zu bevorworten.

Ausgehen muß ich von dem Gedanken, welcher die in dieser Sammlung enthaltenen Kunstkritiken überall durchdringt: es ist Resultat der ganzen Kunstgeschichte, daß die Kunst jetzt auf den geschichtlichen Boden als den realen Schauplatz des Ideals hingewiesen ist. Die Malerei hat die transzendente Mythenwelt verlassen, die naturwahre Wirklichkeit in Landschaft und Genrebild ergriffen und soll von da zu den großen Aufgaben der Geschichte aufsteigen. Die Poesie soll das politische Drama, das Schiller eröffnet hat, im Geiste Shakespeares zur Höhe ausbilden. Schiller schritt, wie er ihm an rein poetischer Begabung auch nachstehen mochte, dadurch entschieden über Goethe hinaus, daß er den engen Boden der subjektiven Bildungskämpfe in einer Welt, die von keiner politischen Bewegung weiß, hinter sich ließ. Hier ist eben der Punkt, wo wir die Parallele mit der dramatischen Musik auffassen müssen. Unsere Oper hat das Leben der subjektiven Empfindungswelt zur Genüge ausgebeutet; sie soll an die großen objektiven Empfindungen gehen. Alle Musik ist subjektiv, allein es ist ein Unterschied zwischen der subjektiven Welt einer frommen Seele oder eines glänzenden Verführers und eines Helden, es ist ein Unterschied, ob indianische Wilde, erzürnte Bauern, lustige Jäger, oder ob edle Völkerchöre Lust und Schmerz in Tönen befreien. Es kann freilich nicht bei Zoll und Linie angegeben werden, wie eine wahrhaft heroische Musik von dem musikalischen Ausdruck anderer starker Leidenschaften verschieden sei; der Text, die Fabel, die Charaktere und die Musik heben und tragen sich gegenseitig. Es muß mich alles trügen, oder es ist noch eine andere, eine neue Tonwelt zurück, welche sich erst öffnen soll; die Musik hatte in Mozart ihren Goethe, in Haydn ihren Klopstock, in Beethoven ihren Jean Paul, in Weber ihren Tieck: sie soll noch ihren Schiller und Shakespeare bekommen, und der Deutsche soll noch seine eigene große Geschichte in mächtigen Tönen sich entgegenwogen hören. Die Nibelungensage enthält nicht eigentlich Geschichte, davon wird nachher

die Rede sein; wir halten zuerst das Moment des Heroischen in der besonderen Bestimmung des Vaterländischen fest.

Die Oper behandelte wie das älteste Schauspiel (nicht das volkstümliche, sondern das der Kunstpoesie, der Opizischen und Gottschedischen Schule nämlich) zuerst Stoffe aus der antiken Welt, pastorale und heroische. Es fehlt in den heroischen Opern Glucks, in seiner Alceste, Iphigenie nicht an wahrhaft großen heroischen Stellen. Allein diese Empfindungstöne waren in eine fremde Welt hineingelegt, wir wollen eine heimische, eine eigene, eine nationale in der Musik so gut als in der Poesie. Goethes Iphigenie ist ein Meisterwerk, allein die fremde Fabel, die fremde Form des Bewußtseins, so viel deutsches Herz und moderne Humanität auch hineingetragen sein mag, trennt dieses Drama doch vom vaterländischen Boden, von der Sympathie des Volkes, und sichert ihm nur auf entfernten Höhen die Bewunderung weniger Kenner. Ein deutscher Stoff führt aber noch eine andere Welt von Empfindungstönen mit sich als ein griechischer, selbst wenn ein Goethe ihn neu beseelt, und die gemessene deklamatorische Strenge eines Gluck, in Anschließung an die Franzosen ausgebildet, ließ eine ganze musikalische Welt dem deutschen Gemüte noch übrig. Mozarts Stärke ruht in der feurigen Welt der südlichen Leidenschaft; alles Weiche, alles Süße, alles Schmeichelnde und Verführerische, aber auch alles Finstere dieses heißen Lebens-Elements erschöpft er in einer Unendlichkeit von Tönen; die rührende Stimme des Herzens, die Posaunentöne der ewigen Gerechtigkeit flöten und donnern dazwischen, auch die tiefsten Stimmen der moralischen Besinnung weiß er anzuschlagen, aber dieser italienisch fühlende Österreicher überschreitet doch die Kreise nicht, in welchen sich die Kämpfe der subjektiven Privatleidenschaft bewegen; große Handlungen der Helden und die mächtigen Geister des öffentlichen Lebens bleiben ihm ferne liegen und, wieviel deutsches Herz aus seinen Werken spricht, die südliche Stimmung, die Reize feurigen poetischen Genußlebens im heiteren Italien, im glühenden Spanien, — da ist und bleibt seine Heimat. Spontini ist heroisch und bearbeitet heroische Stoffe, ja er wählt einen deutschen in seiner Agnes von Hohenstaufen, aber er arbeitet auch schon auf Effekt, verseichtet das Heroische in das Militärische und Pomphafte

und irrt dadurch weit von der gediegenen, körnigen Grandiosität ab, die wir für den von uns in Vorschlag gebrachten Stoff fordern. Ein solcher Stoff verlangte ohnedies, hätte auch Spontini schon auf ihn fallen können, für seine grunddeutsche Natur einen deutschen Komponisten. Beethoven war ein großer, ein gigantischer Geist, aber er war berufen, die inneren Wunder der Gemütswelt in phantastischer Genialität durch den brausenden Kampf ihrer wunderbaren Kräfte zu verfolgen und in der tausendstimmigen Symphonie ihre zartesten Geheimnisse, ihre tiefsten Erschütterungen, ihre rätselhaftesten Ahnungen, ihren springenden Scherz und ihr erhabenstes Grollen zu ergießen, nicht aber in dem strengen Maß des Dramas die deutlichen Motive einer ebenmäßigen Handlung, die strenge Gemessenheit des Charakters zu entfalten. Im einzelnen ist ihm wohl auch das heroisch Große gelungen, Heldengröße und Heldentod triumphiert in seiner Musik zu Goethes Egmont, in seiner einzigen Oper Fidelio hat er, wie dies ein gediegener Kenner, Am. Wendt, zugibt, den bürgerlichen Stoff bis zu heroischer Kraft der Empfindung gesteigert. Es sind wirkliche Ansätze in ihm zu dem Komponisten, der für unseren Stoff uns vorschwebt, aber doch ist er zu sehr Romantiker, zu sehr geht er den wunderbaren Sprüngen und Übergängen der launischen, obzwar tiefen Subjektivität nach, als daß wir glauben könnten, er wäre zu einem so gehaltenen Stoff berufen gewesen. Dem schmeichelnden Rossini fehlt Würde, Styl und Charakter zur wahrhaft großen dramatischen Musik. Weber rettet die Ehre der von den Italienern verführten deutschen Musik, er ist tief herzlich und was der Komponist eines Stoffes aus unserer Heldensage vor allem bedürfte, volkstümlich, aber er ist schon ganz Romantiker, die finstere, diabolische und die heitere, elfenhafte Wunderwelt ist sein Gebiet. Im Nibelungenliede hat das Wunderbare, das in dem älteren Sagenbilde eine noch ungleich größere Rolle spielt, seine Kraft fast ganz verloren, es zieht sich nur wie ein leichter Nebel am Saume hin, alles entwickelt sich, schon im Epos fast dramatisch, aus den Charakteren; dies wäre keine Aufgabe für einen Romantiker gewesen. Weber legt viel Nachdruck auf die Charakteristik, aber die Recken der alten Heldensage und ihr gigantisches Schicksal wollen eine andere Zeichnung als Jägerbursche. Unter den lebenden Tonkünstlern hätte Meyer-

beer die meiste Kraft zu einem solchen Stoffe; aber diese Kraft ist nicht rein, sie erschreckt statt zu erschüttern, sie betrübt statt zu erheben, sie überlädt statt zu füllen, sie ist von der französischen Effektsucht bestochen.

Mit einem Worte: wir haben die Musik noch nicht gehabt, welche ein solcher Stoff fordert, und wir haben einen solchen Stoff in unserer Musik noch nicht gehabt, so wie wir in unserer Poesie noch keinen Shakespeare, so wie wir noch keinen großen, nationalen, rein geschichtlichen Maler gehabt haben.

Ich muß nun von meinem Stoffe reden, zunächst von seinem Charakter überhaupt, noch abgesehen von seiner musikalischen Behandlung. Dieser Stoff ist national, das ist das erste, was von ihm zu rühmen ist. Ich meine nicht, man könne und solle unserer Kunst die Flügel beschneiden, daß sie nicht, wie es jetzt ihr offenbarer Drang ist, in entfernte Zonen und Sitten hinausschwebe, um sich dort den Schauplatz ihrer Handlung zu suchen. Es kann auch in den fremden Rahmen der heimische Geist sich ergießen und Goethe hat dies in seiner Iphigenie gezeigt. Aber neben solchen Stoffen, die jetzt aus allen Zonen herbeigetragen werden, soll jedes Volk auch einige nationale Hauptstücke besitzen, worin der heimische Charakter aus dem heimischen Stoffe zu ihm spricht. Die Nibelungen-Helden sind echt deutsche Charaktertypen, wie sich solche ein Volk in der vorgeschichtlichen Zeit auf der Grundlage nicht weiter erkennbarer historischer Züge als Spiegelbild seiner besten sittlichen Kräfte dichtet. Die deutsche Milde und der gefürchtete, anhaltende deutsche Zorn, die deutsche Gutmütigkeit und Treue, die sich am stärksten in der eisernen Folge der tragischen Bestrafung einer Untreue ausspricht, der Frühlingsduft der Minne und der Schwertklang deutscher Tapferkeit, die zarte Schüchternheit und der zähe Eigensinn, der finstere Trotz, endlich das tiefe Menschheits- und Schicksals-Gefühl, worin alle diese bestimmten Töne sich wie in ihrem Elemente bewegen: dies ist die weite und volle Brust unserer eigensten Volksnatur, die in diesem ewigen Gedichte voll und gesund atmet. Diese Grundzüge unserer sittlichen Volkswelt treten aber hier in den einfachsten Verhältnissen, unter den unverdorbensten sittlichen Begriffen in jener ungebrochenen, unvermischten Ursprünglichkeit auf, wodurch diese Gestalten dem Auge der modernen

Bildung wie roh gehauene Riesenbilder erscheinen. Hier drängt sich sogleich die Frage auf, ob solche Gebilde fähig und würdig seien, das dramatische Interesse eines Zeitalters in Anspruch zu nehmen, das einmal eine tiefere, verschlungnere Welt des Bewußtseins in sich durchzuarbeiten hat und dem daher mit solcher Einfalt nicht mehr gedient ist. Man kann uns leicht jene gezwungenen Bestrebungen der Deutschtümelei zur Last legen, welche uns das Nibelungenlied und die altdeutsche Poesie wie eine Volksbibel, wie eine Dichtung aufdrängen wollte, welche in unserer Zeit ebenso noch lebendig sein könne wie in derjenigen, wo sie entstanden. Den Griechen allerdings blieb der Homer das absolute Buch, die Heroensage der absolute Stoff der Tragödie, nachdem ihre Bildung schon reif, ja überreif war. Allein das Verhältnis war doch ein ganz anderes. Einmal war der Stoff an sich schon ungleich gebildeter. Die homerischen Helden können sprechen, sie sind nicht von jener wortarmen, gedrungenen Härte wie die altdeutschen. Leicht und fließend entlastet sich ihr Inneres von Schmerz und Freude. Der Dichter beleuchtet wie mit einer freundlichen Sonne Land und Meer, Erde und Himmel, Natur und Kunst, Haus und Hof. Es liegt nicht der nordische Nebel über der ganzen Umgebung wie in der dunkel ahnungsvollen Vorzeit des deutschen Volkes. Der gebildetere Stoff konnte daher dem Volke auch in den Zeiten, da es selbst schon so gebildet war, daß es über die Naivität seines alten Heldenliedes lächeln mußte, noch immer ans Herz gewachsen sein; der raffinierteste Grieche erkannte sich in dieser poetischen Welt immer noch ganz anders wieder als der jetzige Deutsche in dem Bilde seiner Heldensage. Auf der andern Seite hatte die Bildung der späteren Griechen mit dem vorgeschichtlichen Naturzustande doch keineswegs in dem Grade gebrochen wie das moderne Deutschland mit den Helden der altdeutschen Wälder und Burgen. Wieviel fremde Elemente mußten wir erst in uns aufnehmen und in unsere Nationalität verarbeiten, wie mußte unser Vaterland sich zersplittern, durch welche schneidende Krisis mußten wir den Zuständen der Naivität Lebewohl sagen, bis wir da angekommen sind, wo wir sind! Wie ist unsere ganze Bildung eine errungene, nordischer Roheit abgezwungene, während die griechische wie von selbst aus der Natur des Volkes hervorwuchs! So viel ist gewiß, daß

durch diese große Entfremdung der Stoff der Nibelungensage ganz untauglich geworden ist zum reinen, nicht musikalischen Drama. Das Nibelungenlied nimmt zwar in eigentümlichem Unterschiede von dem Epos der Griechen einen streng dramatischen Gang, hier wirken keine Götter ein, hier sind die Episoden sparsam, hier stürzt die Rache wie ein grollender Strom unaufhaltsam über Fels und Wehr und ruht nicht, bis sie in allgemeinem Blutbad Freund und Feind vernichtet hat, hier kommt alles aus dem Willen und ist jeder der Schmied seines Glücks, hier erscheint das Schicksal als ein rein sittliches Gesetz. Aber es handelt sich jetzt nicht von dem mehr oder minder dramatischen Gange der Fabel, es handelt sich von dem Grade der Subjektivität in den Charakteren. Man gebe diesen Eisen-Männern, diesen Riesen-Weibern die Beredsamkeit, welche das Drama fordert, die Sophistik der Leidenschaft, die Reflexion, die Fähigkeit, ihr Wollen auseinanderzusetzen, zu rechtfertigen, zu bezweifeln, welche dem dramatischen Charakter durchaus notwendig ist: und sie sind aufgehoben; ihre Größe ist von ihrer Wortkargheit, ihrer wortlos in sich gedrängten Tiefe, ihrer Schroffheit so unzertrennlich, daß sie aufhören, zu sein, was sie sind, und doch nicht etwas anderes werden, was uns gefallen und erschüttern könnte.

So wahr dies ist, so ist aber doch sehr zu wünschen, daß es eine Form gebe, in welcher dieser Stoff dem modernen Gefühle genießbar würde, ohne seinen Charakter zu opfern. Denn recht gesund muß ja doch diese starke Kost dem verwöhnten Gaumen und den verdorbenen Säften unseres verzogenen Publikums sein. Von Vaudevilles, von Scribes Lustspielen, von Balletten gedeiht man nicht, „Habermark macht Buben stark". Wir sollen uns nur schämen, uns so klein zu sehen, wenn diese Urgestalten wieder über unsere Bühne schreiten. Sie sind nicht zeitgemäß und ebendeswegen am allerzeitgemäßesten. Ich meine nicht, alles das, wodurch diese Gestalten uns anfremden, sei ihr Recht und unser Unrecht; nein, ich bin kein umgekehrter Prophet; unsere Zeit ist mit aller ihrer Zerrissenheit, mit aller Auffaugung der unmittelbaren Lebendigkeit und heroischen Einfachheit unendlich viel größer als jene. Was sie auch alles verzehren mag, die Bildung hat absoluten Wert. Die Bildung aber will gebildete Gestalten auch in ihrer Kunstwelt, dazu

hat sie ihr gutes Recht. Allein keine Bildung ist fertig, und zu ihrer Vollendung gehört gerade, daß sie, in erhöhter Weise freilich, die Natur wiederherstelle. An der Natur verjüngt sich die Bildung, welche an dem Punkte stand, ganz naturwidrig zu werden; an der Volkspoesie verjüngte sich die Kunstpoesie, die feinste Erziehung kehrt zur Abhärtung, die edelste Sitte zur Ungezwungenheit, die höchste Sittlichkeit zur Einfalt zurück. Daher soll man unser Theaterpublikum nur immer in dieses Stahlbad schicken. Wir brauchen mehr als die Nibelungen, wir können für unsere Zeitaufgaben unmittelbar eben nichts von ihnen lernen, politisch sind sie gar nicht, eine Familien- und Vasallengeschichte auf großem Boden, das ist alles; allein in dieser einfachen Geschichte sprechen die ewigen Grundgefühle des Herzens so stark, daß uns dieser Trank Quellwasser nur äußerst heilsam sein kann. Die Kräfte der Menschheit sind in unserer Bildung auseinandergezogen, wir können nicht dahin zurück, wo sie noch im Keime gedrängt zusammenliegen, aber damit wir in der Teilung den Urquell nicht verlieren, tut es uns not, diese ursprüngliche Einheit uns aufs neue vors Auge zu rücken. Ganz andere, tiefer verwickelte Kämpfe müßte eine Kunst zur Erscheinung bringen, welche die eigene Seele unserer Zeit ihr im Bilde zeigen wollte, aber zu der tieferen und weiteren Geistigkeit, zu dem gedachteren Zwecke gebe sie ihren Charakteren Heldenmark, und was Heldenmark ist, kann man wahrlich an den Heroen dieser unserer Volkssage sehen. Die Selbstbespieglung ist der unvermeidliche Aussatz einer Zeit ausgebildeter Subjektivität; es kann uns nur gut tun, einmal wieder Menschen ohne alle Selbstbespiegelung zu sehen. Sie können, ich wiederhole es, unmittelbar nicht unsere Lehrmeister sein und sie sind nicht der Abdruck unseres Lebens, denn des erhöhten Bewußtseins können wir uns nicht entschlagen: aber dem Auswuchs desselben hält man billig die rohe, doch wahre Kraft entgegen.

Man könnte als Bedingung wahrer Heldengröße und größerer Ansprüche auf die Sympathie der Gegenwart politische Bedeutung verlangen, und ich habe schon eingeräumt, daß diese den Nibelungen fehlt. Unser heimisches Heldenlied, dem griechischen so verwandt wie die Poesie keines anderen Volks, steht darin im höchsten Nachteil gegen die griechische Sage, daß diese eine geschichtlich nachweisbare Volks-Unternehmung zum Inhalt hat, eine Unternehmung,

welche schon als Vorspiel der Perserkriege, dieser Siege Europas, des Fortschritts, der Freiheit über den Orient, den Stabilismus, die Gebundenheit gelten kann. Unsere Heldensage hat nicht die Stürme der Völkerwanderung, nicht den großen Sieg über die Römer zum Stoffe genommen; mit deutschem Eigensinne hat sie sich in eine Familiengeschichte eingehaust und sucht vergebens durch Massen, Pracht, Herbeiziehung geschichtlicher Namen, wie des Attila und Theodorich, denen sie doch selbst ihre eigentlich geschichtliche Bedeutung genommen hat, das enge Interesse zu einem welthistorischen zu erweitern und diese Fabel zur „grözesten Geschicht" zu erheben, „die zer werlden ie geschach". Ein wahrhaft deutscher Geist der Vereinzelung, eine Vorliebe, sich in das Besondere und Getrennte einzuspinnen, spricht sich in dieser Wahl des poetischen Volks-Instinktes jedenfalls aus, wenn man auch nicht übersieht, daß die Deutlichkeit der größeren nationalen Erinnerung in den ungleichzeitigen Zügen und jeder Überschauung unzugänglichen, wechselnden Schicksalen der Völkerwanderung sich verwirren und trüben mußte. Aber in dieser Familiengeschichte sind doch, obwohl noch eingehüllt, alle die Kräfte tätig, welche uns als Volk durch unsere Geschichte begleitet haben und welche, in ihre wahre Bedeutung erhoben, uns, so der Himmel will, in eine bessere Zukunft begleiten werden. Nehmt zu der Vasallentreue Hagens, welche freilich finster und neidisch bis zum Morde ausartet, Rüdigers, die so herrlich im schrecklichsten Zwiespalte ihre Probe besteht, zu dem ehrlichen Kampfgesellengeiste Volkers, zu allem diesem redlichen Zusammenhalten, diesem guten Kameradenwesen, — nehmt dazu das tiefe Rechtsgefühl Chriemhildens, das unendlich beleidigt unendliche Rache übt, läutert diese Empfindung durch den männlich edeln, besonnenen Geist Dieterichs, der die Verwilderung der blutigen Rächerin bestraft, und tretet mit diesen sittlichen Mächten auf den Kampfplatz der Geschichte, so werdet ihr nicht sagen können, es sei für uns aus unserer Heldensage keine Lebenssubstanz mehr zu schöpfen.

Wenn es nun aber nicht zu leugnen ist, daß wir die Nibelungen weder mit Haut und Haaren unserem Publikum vorführen, noch diejenige Umbildung auf diesen Stoff anwenden können, welche das Drama fordert, so bietet sich dagegen das musikalische Drama, die Oper, als eine Form dar, worin das Rohe und allzu Schroffe sich

mildert, die einfache Gefühlswelt dieser wortlos rauhen Helden und Heldinnen sich bereichern und erweitern läßt, ohne doch in jene Sphäre heller Bewußtheit hinübergezogen zu werden, worin das eigentümlich großartige Dunkel dieser Naturen zerstört würde. Die Musik fordert einfache Motive, einfache Handlung, die Musik fesselt die Empfindung, spricht sie nach allen Seiten aus, und gestattet ihr doch nicht, den Punkt zu überschreiten, wo das Komplizierte und Reflektierte beginnt, welches nur durch das nicht musikalische Wort sich aussprechen kann. Allein es wäre mit meinem Vorschlage übel bestellt, wenn ich nichts für ihn in künstlerischer Beziehung vorzubringen hätte, als daß der Stoff diese Art der Umbildung nur zulasse. Nein, das Nibelungenlied ist für die Oper wie gemacht, quillt und sprudelt von herrlichen musikalischen Motiven, wartet schon lange auf seinen Komponisten, fordert ihn gebieterisch: dies ist meine Behauptung, und diese Behauptung ist bewiesen, wenn ich nur den Inhalt des Liedes in einer ungefähren szenischen Ordnung aufführe. Ich habe nur vorher noch ein paar vorläufige Punkte zu erledigen.

Zweierlei große Vorteile bietet dieser Stoff noch abgesehen von seinem rein musikalischen Werte der Umarbeitung zur Oper dar. Die Oper darf und soll glanzvoller sein als das Drama; zu festlichen Aufzügen, der Ausbreitung imponierender Massen ist hier durch die ritterliche Pracht, womit die Zeit der Turniere und Minnesinger den düsteren alten Sagenkern umgeben hat, reichliche Gelegenheit, ja nur zu viele, so daß die Versuchung nahe liegt, in jenen erdrückenden Pomp zu geraten, womit die neuere Oper das Auge ebenso belästigt, wie sie das Ohr mit Geräusch betäubt. Ehrfurcht vor dem Ernste des Gehalts muß hier zur Sparsamkeit führen. Mäßige Einmischung des Wunderbaren ist der andere Vorteil. Mein Vorschlag beschränkt diesen Bestandteil auf die Verkündigung des Untergangs aller Nibelungen aus dem Munde der Meerweiber, die Hagen im Bade findet. Nach der Darstellung der Edda ist in dem ganzen tragischen Gange der Begebenheit ein alter Fluch wirksam, den der Zwerg Andvari auf den Nibelungenhort legte, im Nibelungenlied ist dieser Zug verwischt, in der Klage tritt er schwach angedeutet wieder hervor. Man kann aber diese Beziehung in der Oper nicht brauchen; denn bis auf jenen mythischen Anfang mit der Edda zurückzugehen ist schon wegen der notwendigen Ökonomie nicht

zulässig, fällt aber die Szene weg, wodurch der Fluch auf den Schatz gelegt wird, so wird der ganze Umstand, da er bloß in der Form der Rede nachgeholt werden kann, aus Mangel an Anschaulichkeit abstrus und unbrauchbar. Nur als Motiv erneuter Verletzung des Rechtsgefühls darf der Schatz vorkommen, wie ihn Hagen in den Rhein versenkt. Die Zwerge und Riesen, von denen das Nibelungenlied als Wächtern des Schatzes dunkel berichtet, fallen natürlich auch weg. Brunhilde war nach der Edda eine Walküre, in der Oper muß sie, wie im deutschen Epos, zur menschlichen Frau werden, doch darf der sagenhafte Zug ihres Weibertrotzes, der gefährlichen Kampfspiele mit ihren Freiern, als Erinnerung an diese ältere Gestalt der Sage stehen bleiben. Siegfried mag im Besitz seiner Tarnkappe bleiben; warum, wird sich finden. Durch diese mäßige Einführung des Wunderbaren gewinnt die Oper an reiner Menschlichkeit der Motive und bewahrt doch das Ahnungsvolle und die Atmosphäre altdeutschen Heidentums, welche aus der dunklen alten Sage uns entgegenhaucht.

Nun drängen sich aber auch zwei Schwierigkeiten auf: Die eine ist Unklarheit der Motive, die andere die epische Massenhaftigkeit des Stoffes. Ungleich bedeutender ist die erstere. Zunächst ist das Lied in seinem wichtigsten Expositionsmotive dunkel. Der tiefe Haß Brunhildens gegen Siegfried nämlich ist in seiner Quelle unklar. Als Grund desselben gibt das Lied an, daß man den Siegfried, da er den Gunther nach Island begleitet, um die Aufmerksamkeit von ihm abzulenken, für einen bloßen Dienstmann Gunthers erklärt; nachher empört sie sich über den Ehrenplatz, den der bloße Dienstmann mit seiner Braut bei dem Verlobungsfeste zu Worms einnimmt; mit einigen sehr feinen Zügen läßt uns aber das Lied auf eine verborgene tiefe Eifersucht gegen Chriemhilde, also eine ebenso starke Liebe zu Siegfried schließen. Diese Liebe selbst scheint ihren Grund in einer dunkeln Ahnung der Hilfe zu haben, welche Siegfried vermittelst seiner Tarnkappe dem Gunther sowohl bei jenen Spielen als in der Brautnacht gegen die trotzige Jungfrau leistete. Sie ahnt, daß der bedeutendere, strahlende Siegfried es eigentlich ist, der ihren Trotz bezwungen hat, dem sie daher angehört. Diese dunkel angedeuteten Motive werden alsbald klar, wenn man das ältere Sagenbild aus den Liedern der Edda kennt. Nach diesen war Sieg-

fried der Verlobte Brunhildens; die Mutter Chriemhildens gibt ihm einen Liebestrank, daß er sie vergißt und in Liebe zu ihrer Tochter entbrennt, und Brunhilde, später Gunthers Gemahlin, stiftet aus beleidigter Liebe seinen Mord an. Davon bewahrt das Nibelungenlied noch eine schwache, halbverwischte Reminiszenz. In der Oper aber kann man weder der Darstellung der Edda, noch auch völlig der des deutschen Liedes folgen. Jenes nicht, weil die Verblendung durch den Zaubertrank weder dargestellt werden kann, — denn da müßte man zu weit ausholen, — noch bloß erzählt, denn dies wäre zu undeutlich. Dieses, wenigstens nach allen Teilen, auch nicht, weil man offenbar den wichtigsten Umstand, den nächtlichen Ringkampf, nicht aufnehmen kann. Auf die Szene bringen gewiß nicht, denn obwohl die Erzählung des Gedichts ein Kraftstück ist, das keinen wahrhaft unschuldigen Sinn verletzt, so ist die Darstellung für's Auge auf unserem Theater, in unserer Zeit doch offenbar ganz untunlich. Aber auch bloß berichten läßt sich dieser Auftritt nicht; die zwar mäßige Erhöhung aller Verhältnisse und Formen über den Boden einer Naivität, welche in manchen Zügen, wie z. B. auch in den Schlägen, welche Siegfried seiner Frau für ihre „üppiglichen Sprüche“ gibt, doch für unsern Geschmack gar zu wildfremd wäre, verlangt diese Ausscheidung. Dagegen ließe sich wohl in einem lebendigen Rezitativ berichten, wie Siegfried durch seine Tarnkappe unsichtbar gemacht, bei jenen Spielen die Brunhilde gewinnen half; im übrigen würde man dem Liede darin folgen, daß Brunhilde davon eine dunkle Ahnung hat und eine tiefe, verborgene Liebe zu dem Manne nährt, der sie doch, wenn ihre Ahnung wahr ist, grenzenlos betrogen und den unbedeutenderen Mann ihr durch jene Siege aufgedrungen hat. Ihr Unwille wird von Hagen genährt, der den glänzenden Schwager seines Herrn haßt, weil er ihm zu mächtig, zu groß ist und seinen Herrn verdunkelt. Es folgt der Zank der Königinnen. Da der nächtliche Ringkampf wegfällt, so kann Chriemhilde ihr nicht mehr den Ring und Gürtel als Beweise ihrer Übermannung durch Siegfried zeigen und sie ein Kebsweib nennen. Man kann aber dafür die Sache so darstellen, daß Siegfried Brunhilden im kriegerischen Kampfe zu Island den Ring abgestreift, Chriemhilden gegeben hat und daß diese nun im Zorn, wiewohl gegen besseres Wissen und Gewissen, mit dem Vorweisen

des Ringes die Äußerung des Verdachts verbindet, Brunhilde habe Siegfried den Ring heimlich selbst gegeben und sei Gunthern als Weib gefolgt, um den edleren Siegfried zur Liebe zu verlocken; jedenfalls erfährt nun Brunhilde, daß Siegfried es ist, der sie in den Spielen besiegt hat, Hagen schürt an ihrem aus Liebe gegorenen Hasse, sie beschließt mit ihm Siegfrieds Mord. Siegfried ist nach der Erzählung des Liedes nicht ganz unschuldig, er hat seiner Gattin das Geheimnis jener Nacht verraten, worüber er dem Gunther zum tiefsten Stillschweigen verpflichtet ist; diese verzeihliche Menschlichkeit kostet ihn das Leben. Dies tragische Motiv geht wenigstens nicht ganz verloren, wenn man es ebenfalls als Verletzung schuldiger Verschwiegenheit hinstellt, daß Siegfried seinem Weibe die Geschichte der Gewinnung Brunhildens in den Kampfspielen anvertraut und ihr den Ring geschenkt hat.

Eine andere Schwierigkeit liegt in der Massenhaftigkeit des Stoffes. Freunde, denen ich meinen Gedanken mitteilte, erschraken davor am meisten. Ich weiß aber nicht, warum man daran verzweifeln soll, einen breiten epischen Stoff auf dramatische Kürze zurückzuführen, wenn schon die Griechen ihr Epos in die dramatische Abbreviatur umzuarbeiten verstanden, wenn Shakespeare die wilden Massen eines verworrenen Bürgerkrieges, wenn Schiller die Fluten des Dreißigjährigen Krieges in den dramatischen Rahmen zusammenzudrängen vermochte. Die meiste Schwierigkeit begegnet in dem letzten blutigen Kampfe, worin nach dem Liede so ungeheure Zahlen auftreten. Die Aufgabe ist, diesen Kampf in wenige Hauptmomente zusammenzuziehen und den materiellen Lärm des Kampfes selbst in den Hintergrund zu drängen. Um hierüber nicht in diesen Vorbemerkungen weitläufig zu werden, gebe ich nun eine Skizze, worin ich die Hauptmomente der Oper dramatisch zu ordnen suche. Ich lasse mich in diesem Versuche, worin es mir freilich noch nicht gelungen sein mag, die Breite des Stoffs gehörig zu bemeistern, gerne belehren und verbessern, daß aber eine Fülle der herrlichsten musikalischen Motive aus dieser bloßen Nennung der Hauptmomente dem inneren Gehöre entgegenwogt, wird mir niemand abstreiten.

Ich teile den Stoff in fünf Akte; die zwei ersten enthalten Siegfrieds Schicksal, welches mit seiner Katastrophe, der Ermordung

dieses arglosen Jugendbildes, sich zu dem Ganzen so verhält, daß es selbst nur die Exposition zu der blutigen Schlußkatastrophe bildet. Der erste Akt enthält die Exposition im engeren Sinne; d. h. zunächst die Exposition zum zweiten, zu Siegfrieds Ermordung, ebendamit aber die Lage der Dinge überhaupt, woraus der ganze Verlauf der Tragödie sich entwickelt.

Erster Akt. Erste Szene. Gunther ist mit seiner Braut Brunhilde aus Island angekommen und führt sie in prachtvollem Aufzuge, wobei die glänzenden Waffen der kriegerischen Jungfrau nicht fehlen dürfen, vor dem versammelten Hofe, d. h. der Mutter Ute, Gernot, Giselher, Chriemhilde und den Vasallen auf. Die Szene ist in einer reichen Halle; vor der Ankunft des Brautpaares sprechen die Versammelten ihre Erwartung, Chriemhilde ihre lang gehegte stille Liebe zu Siegfried aus. Jetzt tritt Gunther mit Brunhilden und seinen Begleitern auf der gefahrvollen Werbung, Siegfried, Hagen, Dankwart ein. Nachdem die Braut Gruß empfangen und erwidert hat, findet sie den Moment, eine düstere ahnungsvolle Stimmung in Tönen auszusprechen. Gezwungene Braut Gunthers fühlt sie eine tiefe Liebe zu dem edleren Begleiter Siegfried, sie ist aber auch von einer dunklen Ahnung erfüllt, daß Siegfried, von dem die Sage geht, daß ihm wunderbare Kräfte zu Gebote stehen, bei jenen kriegerischen Wettkämpfen, durch welche sie Gunthers Braut wurde, die Hand mit im Spiele hatte; sie ahnt, daß er es eigentlich ist, der sie überwunden hat, sie fühlt, daß sie ihm gehören sollte, sie muß ihn hassen, weil sie ihn liebt und weil er sie betrogen hat, statt sie für sich zu erkämpfen; sie kann nur den Mann lieben, der fähig war, ihren Trotz und Waffenstolz zu brechen. Hagen ist ihr näher getreten und hat ihre Klagen vernommen, seiner engherzigen Vasallentreue ist längst der seinen Herrn überstrahlende Siegfried ein Dorn im Auge gewesen, er gesteht ihr seinen Haß und sie vereinigen im Duett den Ausdruck ihrer drohenden Gesinnungen. Hierauf, während sich die übrigen entfernen, um die Vermählung des königlichen Brautpaars einzuleiten, finden sich Chriemhilde und Siegfried allein auf der Szene zusammen.

Zweite Szene. Geständnis einer tiefen, lange verborgen genährten Liebe, wobei die herrlichen, aus der schönsten Blüte der Minnepoesie geschöpften Züge, womit das Gedicht diese tiefe, stille

Liebe malt, aus der Stimmung des Komponisten widerklingen müssen. Siegfried erzählt nun den Hergang der Kämpfe und teilt Chriemhilden das Geheimnis seiner Beihilfe mit, wobei er ihr den Ring gibt, den er im Kampfe Brunhilden vom Finger gestreift. Chriemhilde, voll Triumphes und Bewunderung, erinnert sich jetzt auch des kühnen Heerzuges gegen die Sachsen, den Siegfried angeführt, und schildert die bangen Besorgnisse, die sie damals um ihn genährt, gesteht Siegfried, wie sie den Knappen heimlich ausgeforscht, der die erste Nachricht vom damaligen Siege brachte und es kommt so der herrliche Inhalt der vierten Aventüre zum musikalischen Ausdruck, Siegfried erklärt ihr nun, daß er sich von Gunther als Preis seiner Hilfe bei der gefahrvollen Werbung die Hand seiner Schwester erbeten und dessen Zusage erhalten habe.

Dritte Szene. Zum Trauungszuge geschmückt, tritt das Brautpaar und der ganze Hof wieder ein, Siegfried mahnt vor dem versammelten Kreise den Gunther an sein Versprechen und es folgt die Verlobung der Liebenden nach der so lieblichen Schilderung in der 5. und 10. Aventüre. Während die Verlobten ihr Glück auf den Wellen des Wohllauts aussprechen, während Ute, Gernot und Giselher freudig den Siegfried als Glied ihres Hauses begrüßen, steht finster und drohend Brunhilde zur Seite, Hagen vereinigt wieder den Ausdruck seiner gefährlichen Stimmung mit dem ihrigen, und Gunther, tief in sich brütend, gibt dem Gefühle eines dumpfen Druckes, der auf ihm lastet, Worte; er muß sich bekennen, daß sein Weib nicht wahrhaft sein ist, weil er sie nicht selbst errungen hat, weil er durch Siegfrieds große Erscheinung verdunkelt wird, weil er fühlt, daß eine geheime Ahnung sein Weib in Haß und Liebe nach Siegfried hinziehen muß.

Vierte Szene. Man ordnet sich zum Kirchgange, um nun beide hohen Paare zugleich zu vermählen. Die Szene braucht nicht zu wechseln; das Portal der Kirche stößt an die offene Halle, in welcher alles Bisherige vor sich gegangen ist. Während dies geschieht, tritt Brunhilde zu Chriemhilden und bricht in höhnischen Reden gegen sie aus, in welchen sie boshaft, ihrem eigenen Gefühle zuwider, Siegfried tief unter Gunther stellt. (Daß man ihr den Wahn beigebracht hat, Siegfried sei bloßer Dienstmann, darin kann, wie schon gesagt, die Oper dem Liede nicht folgen. Es wäre dies

für die musikalische Sprache zu undeutlich und die Unwahrscheinlichkeit, daß Brunhilde die Unwahrheit dieses Vorgebens am Hofe zu Worms nicht sogleich merken soll, würde bei der theatralischen Darstellung sich verdoppeln. Brunhilde darf daher nur im allgemeinen ihren Mann, auch als mächtigeren König, rühmen, Siegfried höhnen.) Chriemhilde, empört, stellt ihren Verlobten hoch über Gunther, macht ihr den Vortritt beim Eingang in die Kirche streitig und nachdem sich beide Weiber zum Äußersten gereizt, bringt sie den schmähenden Vorwurf vor, der oben angegeben wurde, und zeigt als Beweis den Ring. Brunhilde steht vernichtet, sprachlos. Man legt momentan die Erbitterung bei, alles tritt in die Kirche, nur Hagen bleibt haußen, sein finsterer Sinn erhebt sich zu leidenschaftlicherem Ausdruck in der

Fünften Szene. Zwischen die Pausen seines Vortrags, worin er bereits den Gedanken des Mordes ausspricht, hört man Gesang und Orgel in der nahen Kirche. Der Gottesdienst endigt, der Zug tritt wieder aus der Kirche; die Szene, worin Siegfried die Verleumdung abschwört, muß wegbleiben, sie ist für den raschen dramatischen Gang müßig. Hagen sieht den Zug an sich vorübergehen; kaum ist dieser über die Bühne, so kehrt Brunhilde in der höchsten Bewegung zurück, Gunther folgt ihr, nachdem sie mit Hagen schon den reifen Mordgedanken ausgetauscht, er vereinigt sich mit ihnen aus dem schon hervorgehobenen, nun noch stärker auszusprechenden Beweggrunde, und der Mord wird auf die Weise wie im Liede beschlossen. Der schwankende Gernot bleibt in dieser Szene weg, er wäre hier überflüssig. Daß man eine neue Kriegsbotschaft von den Sachsen vorgeben will, dies wäre für die Oper ebenfalls zu weitläufig, nur die Jagd, der Wettlauf usw. wird in diese Verabredung aufgenommen. Das Annähen eines Kreuzes auf Siegfrieds Gewand, wozu Hagen die Chriemhilde unter trügerischem Vorwande beredet, muß ebenfalls wegbleiben, weil der mythische Zug von Siegfrieds Hornhaut, die sich bloß auf eine verwundbare Stelle des Rückens nicht erstreckt, in der Oper offenbar keine Stelle finden kann. Die Musik muß mit allen ihren Mitteln den düsteren, dumpfdrohenden, unheimlich flüsternden Geist eines solchen Mordrats aushauchen.

Zweiter Akt. Erste Szene. Zimmer im Palaste.

Siegfried, in herrlicher Jagdkleidung, verabschiedet sich von Chriemhilde. Diese sucht ihn vergebens zu halten, indem sie ihm die dunkeln, bangen Träume der Nacht erzählt, wie zwei Berge ob ihm zu Tal fielen und sie ihn nimmermehr sah, wie ihn zwei wilde Schweine über die Heide jagten — „da wurden Bluomen roth". Wer diese herrliche Szene in Aventüre 16 nur einmal gelesen hat, muß fühlen, daß sie lauter Musik ist.

Zweite Szene. Die Dekoration wechselt, ein Wald mit einer Quelle erscheint. Von verschiedenen Seiten des Waldes kommen Siegfried, Gunther, Hagen und einige Jäger zusammen. Siegfried wird als der kühnste und glücklichste Jäger von allen begrüßt. Nun kann natürlich der Umstand nicht aus dem Liede aufgenommen werden, daß man sich erst zum Schmause setzt, keinen Wein reicht, daher beschließt, den Durst an der Quelle zu löschen, und nun erst einen Wettlauf nach dieser vorschlägt. Dafür nimmt man die einfache Wendung, daß Hagen den Siegfried durch die Behauptung reizt, er sei als Jäger zu Pferde schnell gewesen, er solle sich erst im Laufe zeigen, und so beschließt man einen Wettlauf nach der Quelle. Siegfried will in voller Jagdkleidung, die beiden andern dürfen im leichten Unterkleid laufen. Die drei Wettläufer entfernen sich, die übrigen Jäger, von denen angenommen wird, sie seien in das Geheimnis gezogen, stellen sich an der Quelle auf. Pause voll düsterer Spannung. Die Jäger sehen und schildern die Zurüstungen, den Anfang des Wettlaufs, indem sie gespannt alle nach dem außerhalb der Szene angenommenen Punkte hinblicken; voll finsterer Erwartung sehen sie den Siegfried seinem Schicksal entgegenrennen und müssen die Schönheit und Behendigkeit des herrlichen Schlachtopfers noch im letzten Momente bewundern.

Dritte Szene. Siegfried kommt siegreich zuerst an, legt alle seine Waffen ab und wartet bescheiden auf den König; nachdem dieser getrunken, bückt sich Siegfried zur Quelle, trinkt, Hagen, der jetzt auch am Ziele angekommen, durchstößt ihn mit dem Speere. Siegfried greift, wie im Liede, nach dem nahe liegenden Schild, schlägt Hagen zu Boden, sinkt aber dann zwischen Blumen zusammen. Die unendlich rührenden Verse in Aventüre 16, Strophe 929 ff., geben den köstlichen Text zu seinem Schwanengesang, während die Mörder mit Grausen, mit schwacher Reue (Gunther), mit

festem Trotze (Hagen) ihn umstehen. Man legt den Leichnam auf eine Tragbahre; es ist Nacht geworden; unter düsterem Gesange wird er fortgetragen.

Vierte Szene. Türe vor Chriemhildens Schlafzimmer. Die Szenerie muß so beschaffen sein, daß die Schwelle breit ist, d. h. daß zwischen einigen Staffeln, die zur Türe führen, und dieser selbst ein gehörig ausgedehnter Raum ist. Chriemhilde muß nämlich im Heraustreten, noch ehe sie den Leichnam sehen kann, einiges vortragen, was im Liede im Schlafzimmer gesprochen wird. Zunächst ist die Türe geschlossen. Es ist Nacht. Hagen erscheint mit den Trägern des Leichnams, und in entsetzlicher Grausamkeit gebietet er ihnen, den Leichnam vor den Staffeln niederzulegen. Nachdem diese abgegangen, erscheint ein Kämmerer mit einer Fackel, beauftragt, Chriemhilden zur Frühmesse zu geleiten. Er erblickt voll Schrecken den Leichnam, ohne ihn zu erkennen, und pocht an die Türe.

Fünfte Szene. Chriemhilde tritt heraus, ihre Gesellschaftsfrauen hinter ihr. Jetzt benachrichtigt sie der Kämmerer, daß am Fuße der Staffeln ein Leichnam liege, sie ruft sogleich aus: es ist Siegfried, Hagen ist der Mörder! und sinkt in Ohnmacht. Langsam erholt sie sich, läßt sich zum Leichnam führen, und nun die herrliche Klageszene (siehe Aventüre 17). Hier ist eine Schöpfquelle der gewaltigsten musikalischen Wirkung, wobei auch das Auge eine Anschauung von der höchsten malerischen Schönheit hat.

Die folgenden Akte nun haben den Aufgang dieser Blutsaat, das Werk der Rache zu entfalten. Um aber die Verwilderung Chriemhildens, die wir im letzten Akte sehen sollen, zu motivieren, muß erst an der Hand des Liedes gezeigt werden, wie sie keine rechtmäßige Strafe des Mörders erwirken kann, ja dieser aufs neue, und zwar auf dem empfindlichsten Punkte des Rechtsgefühls, sie unendlich verletzt. Dies und die Werbung Etzels bildet den dritten Akt.

Dritter Akt. Erste Szene. Das Bahrrecht (Aventüre 17). Das Innere einer Kirche oder Kapelle. Siegfrieds Leiche wird im offenen Sarge hereingetragen. Hinter ihm die schmerzvolle Witwe, der König, seine Brüder, Hagen und die anderen Vasallen (Gernot, Gunthers Bruder, ist im Liede fast müßig: ich habe ihn früher aufgeführt, der Komponist kann sich dort und hier danach halten, ob

ihm in einigen musikalischen Partien diese weitere Stimme brauchbar ist oder nicht. Über Giselher siehe nachher). Ehe die Zeremonie vor sich geht, suchen Gunther und seine Brüder die Witwe zu trösten. Gunther gesteht mit halben Worten seine Teilnahme am Mord, deutet unvermeidliche Motive an, fleht um Verzeihung, und Chriemhilde erklärt, ihm verzeihen zu können, wenn der Mörder selbst bestraft werde. Diese vorbereitende Szene ist hier notwendig, denn um späterer Vorgänge willen muß Chriemhilde dem Gunther verziehen haben; das Lied hat hiefür nachher eine besondere Szene, die Oper muß um der Kürze willen diesen Moment hier einfügen. Im Liede gesteht Gunther nicht, sondern gibt vor, Räuber haben den Siegfried ermordet. Aber in dieser Unklarheit kann die Oper die Sache nicht belassen.

Zweite Szene. Jetzt tritt Hagen vor die Leiche. Die Wunden bluten. Chriemhildens Klage und Zorn bricht in der höchsten heroischen Form aus. Hagen in stolzer Haltung erwidert ihr Worte des tiefsten Trotzes, Chriemhilde geht in Verzweiflung und in der Qual des ungesättigten Rachegefühls hinter dem Sarge, den man fortträgt, ab, nachdem sie noch einmal den Bruder beschworen hat, sie an Hagen zu rächen, Gunther aber dem Verlangen durch die Erklärung ausgewichen ist, er könne seinen bedeutendsten Vasallen nicht entbehren.

Dritte Szene. Gunther und Hagen bleiben, während der Trauerzug abgeht. Hagen erklärt sich entschlossen zu einer neuen argen Tat. Den reichen Schatz, welchen Siegfried der Witwe nachgelassen, den Nibelungenhort, will er rauben und in den Rhein versenken, denn Chriemhilde hat zuletzt noch ihre einzige Hoffnung darauf gesetzt, durch große Freigebigkeit Freunde an dem Hofe zu gewinnen, die sie an dem Mörder rächen sollen. Der schwache Gunther, zuerst noch von Mitleid bewegt, läßt sich zu dieser neuen Untat bestimmen und beide gehen mit dem gegenseitigen Versprechen, bis in den Tod zu verschweigen, wo der Schatz liege, hinweg, um ihren Entschluß sogleich auszuführen.

Vierte Szene. Ein Zimmer im Palaste. Chriemhilde in tiefer Trauer; ein Knappe kündigt ihr den Raub an; sie verändert ihre Züge, bleibt aber stumm und steinern. Schmerz und Wut arbeiten innerlich und finden keine Worte mehr. Jetzt erscheinen

ihre Brüder; Giselher sucht sie von Herzen, Gunther in seiner gewohnten halb redlichen, halb treulosen Art zu trösten; da wird eine Botschaft angemeldet, die von dem großen Hunnenkönig Etzel kommt. Man befiehlt die Boten einzulassen.

Fünfte Szene. Der edle Rüdiger erscheint mit glänzendem Gefolge und trägt die Werbung Etzels vor. Chriemhilde, stumm vor Bewegung, bedeutet nur mit der Hand, daß ihr jeder Gedanke näher liegt als der einer zweiten Vermählung. Vergebens dringt Gunther in sie. Jetzt tritt ihr Rüdiger näher und flüstert ihr zu, ob sie wohl geheimes Weh habe? Er gelobe ihr Hilfe und Rache. Bei diesen Worten blitzt ein Gedanke in ihr auf: die arme Witwe am Hofe zu Worms ist wehrlos, aber Etzels Gemahlin, die über Unzählige und über des edeln Rüdigers noch besonders zugesicherte Hilfe verfügt, nicht. Sie tritt wieder zu den übrigen und gibt ihr Jawort. Die Boten treten ab, und Chriemhilde auch. Auch in dieser Szene darf sie fast nichts sprechen, singen gar nichts; das Drohende und Gefährliche ihrer innern Gedankenwelt soll durch Winke doppelt furchtbar wirken. Während sich alles entfernt, bleibt Hagen noch einen Moment zurück und blickt stumm den Abgehenden nach; Miene und Gebärde zeigen an, daß er die Gründe von Chriemhildens Einwilligung versteht, aber auf jede Zukunft gefaßt ist.

Der vierte Akt umfaßt das letzte Stadium, das zur Schlußkatastrophe führt. Erste Szene. Die Nibelungen (dieser Name, im Nibelungenliede vergessen und erst gegen Ende wieder hervortretend, ist in der Oper von Anfang an als der Name des burgundischen Königshauses zu Worms und ihrer Vasallen angenommen) empfangen versammelt die Boten von Etzel, die Spielleute Werbel und Swemmel, welche die Einladung nach Hunnenland in fröhlichen Tönen ausrichten. Etzels Sehnsucht, seine Schwäger zu sehen, Chriemhildens Sehnsucht, die Brüder wieder zu umarmen, wird als Motiv ausgesprochen. Gunther ist unentschlossen. Hagen rät nach allen Kräften ab und spricht aus, daß sie alle in den Tod reiten würden. Ihm stimmt Rumold der Küchenmeister bei; es ist von Interesse, diese Figur, die in andern Denkmalen unserer Heldensage derb humoristisch erscheint, nicht auszulassen; er rät munter, lieber bei Schüsseln und Töpfen im Frieden

zu Hause zu bleiben. Giselher aber, der Liebling seiner Schwester, rät eifrig zu der Fahrt und wirft Hagen vor, er rate aus Schuldbewußtsein ab. Jetzt erscheint dieser in seiner Größe, indem er erklärt, wenn man nicht abstehe, so sei er der Erste, der fest und gefaßt dem Schicksal entgegengehe. Ja jetzt dringe er auf die Fahrt. Jener hohe antike Sinn, der das Schicksal in seiner finsteren Größe kennt, aber ohne Zittern und ohne Verdruß in seinen Abgrund schreitet, muß hier seinen Ausdruck finden. Die Fahrt wird beschlossen.

Zweite Szene. Das Ufer der Donau, deren angeschwollene Wogen man brausen hört. Hagen in voller Rüstung tritt hervor, in der Ferne zeigen sich an höheren Uferstellen Teile des Nibelungenheeres, man sieht sie ratlos auf den Strom blicken. Hagen schildert die Not um eine Überfahrt und sucht eine Furt am Ufer. Da hört er plätschern, die Stimmen der Meerweiber lassen sich hören, er raubt ihnen die Gewänder und verlangt als Bedingung der Rückgabe Prophezeiung des Ausgangs dieses Zugs. Sie verkünden ihm den gewissen Tod sämtlicher Nibelungen. Fest und männlich, wiewohl tief bewegt, nimmt er die Kunde auf. Sie geben ihm noch an, wie er dem Fährmann rufen müsse. Der rauhe Ferge kommt, nachdem Hagen die gewaltige Stimme nach ihm geschickt hat, der Streit mit ihm entspinnt sich (Aventüre 25), Hagen schlägt ihm das Haupt ab, ist nun im Besitze der Fähre, ruft die Seinigen herbei und verkündigt ihnen, was die Meerweiber gewahrsagt. Zuerst tiefes Schweigen, dann entschlossener Zuruf, doch nicht von der Fahrt abstehen zu wollen. Man sieht noch, wie er die erste Schar über den Strom rudert. Es bedarf keines Wortes über die ungeheure musikalische Gewalt dieser ganzen Szene, wozu das finstere Bild des wilden Stromes, der trübe, graue Tag stimmt.

Dritte Szene. Die Burg zu Bechlaren. Rüdiger bewirtet die Reisenden, verlobt seine Tochter dem Giselher, schließt Waffenbrüderschaft mit den Nibelungen, welche beim Abschied mit Geschenken besiegelt wird, einem Waffenkleid für Gunther, einem Schwert für Gernot, einem Schild für Hagen usw. (s. Aventüre 27). Diese Zwischenhandlung darf in der Oper nicht fehlen, sonst gienge die schwere Kollision verloren, in welche Rüdiger später gerät, da Versprechen und Lehnstreue ihn für Chriemhilde kämpfen, Schwur der Freundschaft und Verschwägerung sich wenigstens neutral halten

heißen. Ebendaher darf Giselher in der Oper keinesfalls wegbleiben; er spielt ohnedies eine wichtige Rolle bei der Annahme der Einladung nach Hunnenland.

Vierte Szene. Empfang der Nibelungen durch Chriemhilden in Hunnenland, vereinigt mit dem herrlichen Auftritt „Wie sie der Schildwacht pflagen" (Aventüre 30). Lokal: Links, vom Profil gesehen, das Portal von Etzels Burg. Über diesem eine Zinne. Im Angesicht des Zuschauers, in der Front ein Nebenpalast, bestimmt, die Nibelungengäste aufzunehmen. Im Anfang der Szene erscheinen auf der Zinne Etzel und Chriemhilde, in die Ferne blickend nach den heranziehenden, aber noch nicht sichtbaren Nibelungen. Chriemhilde, da sie alle in voller Rüstung sieht, drückt in wenigen Lauten die Gefühle aus, welche die letzte Strophe von Aventüre 27 enthält, während der arglose Etzel nur herzliche Freude zu erkennen gibt. Inzwischen steht Dieterich von Berne mit seinem greisen Waffenmeister Hildebrand unter dem Portale, beauftragt, die Gäste zu empfangen. Im Momente, wo sie auf der andern Seite der Bühne mit Rüdiger, der sie von Bechlaren an begleitet hat, erscheinen, tritt er ihnen entgegen, begrüßt sie und antwortet ihnen auf ihre flüsternde Frage, ob Chriemhilde noch immer den Siegfried beweine, mit einem bedenklichen, warnenden Winke. Inzwischen ist Chriemhilde mit Etzel herabgestiegen und steht unter dem Portale. Nun der in Aventüre 28 so bedeutungsvoll gezeichnete Empfang. Schweigend weist sie die dargebotene Hand Gunthers (und Gernots) ab, nur Giselher begrüßt sie mit Handschlag und Kuß. Hagen bemerkt dies, tritt auf das Proszenium und schnallt schweigend seinen Helm fester (Aventüre 28, Strophe 1675). Hierauf herzlichere Begrüßung Etzels. Die drohenden Reden, die im Liede nun sogleich zwischen Chriemhilde und Hagen gewechselt werden, fallen weg, um die Kraft auf einen späteren Auftritt zwischen beiden zu sparen. Es ist spät abends, die Gäste wünschen sogleich ihre Wohnung zu beziehen und werden nach dem anliegenden, oben genannten Gebäude gewiesen. Knappen, durch einen Wink Chriemhildens hiezu angewiesen, wollen ihnen die Waffen abnehmen, sie dulden es aber nicht. Etzel, Chriemhilde, Dietrich usw. ziehen sich in den Palast zurück, die Hauptschar der Nibelungen ist in das Gebäude getreten, Gunther (Gernot), Giselher, Hagen, Volker stehen noch

haußen und drücken, Giselher besonders, bange Besorgnis eines nächtlichen Überfalls aus. Da vereinigen sich Hagen und Volker im Schwure ewiger Waffenbrüderschaft, und beschließen, die Schlafenden zu bewachen. Alle andern ziehen sich zurück. Es ist tiefe Nacht geworden, und nun folgt die herrliche, für die Oper ganz geschaffene Szene der Schildwacht (Aventüre 30). Volker lehnt den Schild an die Wand und: „suozer unde senfter gigen er began, do entswebete er an den Betten vil manegen sorgenden Man“. Dann tritt er in das Haus, versichert sich, daß alle schlafen, und waffnet sich wieder völlig; mit drohendem, anschwellendem Gemurmel schleicht eine Hunnenschar heran und wird von den getreuen Wächtern zurückgeschlagen.

Fünfte Szene. Der wahrhaft erhabene Auftritt der Aventüre 29 („Wie er niht gen ir ufstuont“) geht im Liede der nächtlichen Schildwacht voraus. Hier lasse ich ihn nachfolgen, teils um die theatralische Anordnung zu erleichtern, teils weil er besonders bedeutungsvoll die letzte Station vor dem völligen Ausbruch der blutigen Katastrophe bezeichnet. Ich bitte jeden musikalisch Begabten, nur die Aventüre 29 zu lesen und dann sich zu fragen, ob ihm nicht alles von selbst zu einer Tonwelt sich gestaltet. Zur Anordnung der Schaubühne ist so viel zu bemerken. Es ist allmählich Tag geworden. Hagen und Volker setzen sich auf eine Bank vor dem Saale, um zu ruhen. Da hört man von ferne dumpf anschwellende, murrende, drohende Töne einer großen Menschenmasse. Hagen und Volker erneuern ihren Schwur, sich nicht zu verlassen. Volker will die Freunde wecken, aber Hagen in seinem Heldengefühle duldet es nicht. Jetzt erscheint von der Seite Chriemhilde an der Spitze einer großen bewaffneten Hunnenschar, und zeigt, zu ihnen gewandt, mit drohendem Finger auf Hagen. Sie gebietet hierauf den Kriegern, stille zu stehen und das Bekenntnis seiner Schuld aus Hagens eigenem Munde zu vernehmen; sie kenne seinen Trotz genug, um zu wissen, daß er nicht leugnen werde (Strophe 1709). Inzwischen saßen Hagen und Volker schweigend, bewegungslos, zwei ernste, stille, große Heldengestalten, wie in Erz gegossen. Hagen hat das große Schwert, das er Siegfried genommen, ruhig über seine Schenkel gelegt, Volker hat ebenfalls sein Schwert von der Bank, wo es lag, an sich gezogen und stützt ruhig die Hand

auf den Knopf des Griffes. Da Chriemhilde auf sie zugeht, fordert Volker den Hagen auf, vor der Königin sich zu erheben, dieser weist es trotzig ab. Chriemhilde tritt ihm vor die Füße, wirft ihm seine Verbrechen vor, er gesteht sie mit erhabener Festigkeit unerschütterlicher Überzeugung (die großen Worte: ich bin's et aber Hagne usw. Aventüre 29, Strophe 1728). Jetzt tritt sie wieder zu ihren Hunnen, die Schuld ist gestanden, Hagen soll jetzt die Strafe finden, sie hetzt die Schar gegen ihn, aber unschlüssig umsummen die Hunnen die beiden immer gleich unbewegten Männer und verlieren sich endlich. Jetzt treten diese ins Haus zurück, um nach solchen offenen Beweisen feindlichen Sinnes die Ihrigen aufs neue zur Vorsicht zu ermahnen. Während Chriemhilde zitternd vor Wut allein steht, tritt ihres Gemahls Bruder Blödelin zu ihr und fragt sie nach dem Grund ihrer Leidenschaft. Jetzt ist sie entschlossen, Freund und Feind zu opfern, auf ihre Versöhnung mit Gunther, ihre Liebe zu Giselher keine Rücksicht zu nehmen, einen Sturm zu beschwören, wo keine Unterscheidung mehr ist, und die Nibelungen sollen noch diesen Tag, wenn sie alle im Palaste speisen, von einem überlegenen Hunnenheer überfallen, aber damit ihre Kriegsknechte sie nicht unterstützen, diese sämtlich in dem besonderen, abgelegenen Gebäude, wo sie wohnen, über dem Essen niedergemacht werden. Dazu läßt sich Blödelin bereit finden, da ihm Chriemhilde als Lohn die schöne Witwe Rudungs zur Gemahlin verspricht (Aventüre 31).

Fünfter Akt. Schluß-Katastrophe, ungeheurer blutiger Durchbruch des Schicksals im entfesselten Sturme aller musikalischen Kräfte. Erste Szene. Großer Saal in Etzels Palast. Die Nibelungen mit möglichst großem ritterlichen Gefolge sitzen zu Tisch mit Etzel, Chriemhilde, Dieterich, Rüdiger und einer reichen Umgebung hunnischer Großen. Man führt Chriemhildens Kind Ortlieb*) herein, und eben ist Chriemhilde und Etzel, Gunther (Gernot), Giselher zärtlich liebkosend mit ihm beschäftigt, da erscheint

*) Vor der Einheit der Zeit bedarf es keines so großen Respekts, um sich daran zu stoßen, daß seit dem dritten Akte Chriemhilde dem Etzel einen Knaben geboren haben soll. Übrigens kann die Oper von der boshaften Absicht, womit Chriemhilde das Kind zur Tafel kommen läßt (Aventüre 31 V. 20) absehen. Das Kind wird eingeführt, um die Pause vor Dankwarts Eintritt zu füllen, und als erstes Opfer von Hagens Kampfwut.

unter der Tür im Hintergrund eine schreckliche Gestalt: es ist Dankwart, unter dessen Aufsicht die Knechte aßen; alle sind erschlagen, er allein hat sich durchgehauen und tritt nun mit blankem, blutigem Schwerte, die ganze Rüstung von Blut beronnen, unter die Tür; furchtbar erschallt seine Stimme, indem er den Nibelungen das Ereignis verkündet und sie aufruft, schnell sich zur Rache und Notwehr zu erheben. Sogleich fährt Hagen auf, haut Chriemhildens Kind, seinen Hofmeister, Werbel und Swemmel nieder; ein Moment, und alles ist im wilden Handgemenge. Etzel und Chriemhilde flehen Dieterich um Schutz, dieser, für seine Person entschlossen, neutral zu bleiben, springt auf einen Tisch, seine Stimme schallt „alsam ein Wisandes-Horn", er begehrt einen kurzen Waffenstillstand, um Etzel und Chriemhilden aus dem Saale zu führen, Gunther gewährt es ihm, er führt die Zitternden hinaus. Ihm schließt sich Rüdiger mit Gefolge an, der weder für noch gegen die Nibelungen fechten kann, ohne sein Gewissen zu verletzen. Kaum haben diese den Saal verlassen, so beginnt das Kampfgewühl von neuem und ruht nicht, bis alle im Saale anwesenden Hunnen gefallen sind. Es wird stille, die Nibelungen ruhen müde auf ihren Schilden. Diese schöne Gruppe der ruhenden, neuer Kämpfe gewärtigen Streiter muß sich tiefer im Grunde des Saales sammeln, wohin zuletzt der Kampf sich um so mehr gedrängt hat, weil es zugleich galt, neue, hereindringende Scharen abzuwehren und die Hunnen, die im Saale befindlich sind und hinausdrängen, zurückzuhalten; ich mache aber darauf aufmerksam, weil jetzt für einen Wechsel der Dekoration der Vordergrund gewonnen werden muß.

Zweite Szene. Rüdigers rührender Kampf mit sich, sein Eintritt in den Streit, sein Tod. Zunächst einige Vorbemerkungen. Es versteht sich, daß das lang gedehnte, immer neu beginnende Getümmel physischen Kampfes nicht auf die Bühne gehört, und daß es auf wenige Hauptmomente zu beschränken ist. Daher gibt die Oper nur eine Szene des Kampfes in unmittelbarer Anschauung, im vorhergehenden Auftritt; das übrige fordert eine andere Anordnung, welche so beschaffen ist, daß man nur von ferne den Lärm des Streites hört. Daher fällt Irings Kampf (Aventüre 36) weg, und werden nur die wesentlichsten Auftritte hervorgehoben, Rüdigers Kampf, der Kampf von Dieterichs Mannen, Dieterichs Sieg über

Hagen und Gunther. In der vorliegenden zweiten Szene nun hat die Dekoration gewechselt, und stellt wieder das Lokal von Akt IV, Szene 4 und folgenden dar. Das Gebäude, worin die Nibelungen wohnen und kämpfen, steht also im Hintergrund; eine Treppe führt in zwei Armen zu seinem Eingang, in diesen dringen diejenigen ein, welche mit den Nibelungen streiten wollen, und man hört das Klirren und Tosen des Streites wie aus einer Vorhalle, welche hinter diesem Eingange angenommen wird. Die Nibelungen können sich nicht ins Offene herauswagen, weil sie sonst umzingelt und von der Übermacht erdrückt würden.

Jetzt stehen sie höhnend und herausfordernd auf der Treppe und unter den Fenstern. Rüdiger erscheint, Etzel und Chriemhilde bestürmen ihn, zu fechten; jener mahnt an die Vasallenpflicht, diese an das Akt III, Szene 5 gegebene Versprechen, er dagegen beruft sich auf seine Waffenbrüderschaft, seine Verschwägerung, seine Pflichten als Geleitsmann der Nibelungen von Bechlaren bis Hunnenland. Schrecklicher innerer Kampf des edlen Mannes, der im Liede Vater aller Tugende heißt, dessen Herz „Tugende biert wie der junge Maie Bluomen“. Endlich siegt die ältere Pflicht, er ist zum Streit entschlossen, ruft seine Mannen herbei, und die Arme auf den Schild gestützt eröffnet er jenes unendlich rührende Gespräch mit den Nibelungen, deren Ton aus drohendem Trotze plötzlich in Weichheit übergeht, da sie sehen, daß sie mit dem liebsten Freunde streiten sollen. Hier soll der tiefste Ton deutscher Innigkeit vernommen werden. Rüdiger wünschte lieber tot zu sein; sie zeigen ihm die Geschenke her, die er ihnen in Bechlaren gegeben, das Schwert, mit dem sie nun ihn selber töten sollen usw. Hagen zeigt den geschenkten Schild, er ist zerhauen, Rüdiger schenkt ihm jetzt seinen eigenen. Die rauhen Helden schämen sich der Tränen nicht. Giselher, der Verlobte seiner Tochter, mahnt ihn an dies schöne Band, Rüdiger fleht ihn, nach seinem Tode nicht die Tochter die traurige Pflicht des Vaters entgelten zu lassen. Hagen und Volker versprechen noch, den Kampf mit ihm selbst zu vermeiden. Jetzt stürzt sich Rüdiger mit seinen Mannen in den Eingang des Hauses. Man hört das Tosen des Kampfes. Dumpfes Stillschweigen der Erwartung unter den Personen auf der Bühne. Nach einiger Zeit wird es still. Rüdigers Leichnam wird aus dem

Hause getragen, doch nicht ganz auf die Vorderbühne; denn die Nibelungen behalten ihn zurück. Unendlicher Klagegesang ertönt. Auch seine Mannen sind sämtlich erschlagen.

Dritte Szene. Es ist hier eine Veranlassung, die Dekoration wieder zu wechseln, welche zu benützen um so zweckmäßiger ist, damit das Gemüt und die Sinne von dem Getöse und den Schauerszenen des wilderen Ausbruchs der Wut sich erholen und auf die letzten schrecklichsten Auftritte Kraft und Frische sammeln. Ein Burgzimmer; Dieterich, der Held der Besonnenheit, berufen zum Werkzeug der letzten vollstreckenden Gerechtigkeit, tritt auf. Man hört durch die offenen Fenster die durchdringenden Laute der Klage um Rüdiger. Helferich tritt ein und meldet ihm die Ursache, Rüdigers Tod. Dieterich begreift ihn nicht, da Rüdiger neutral bleiben wollte, wie er selbst. Er bestellt seine Mannen, d. h. die auserlesensten, Hildebrand und den wilden Wolfhart an ihrer Spitze, und trägt ihnen auf, zu fragen und Rüdigers Leichnam zu verlangen. Er verbeut ihnen aufs strengste den Streit, aber aus der aufgeregten Haltung Wolfharts errät man leicht, daß die Kampflust sich nicht bezwingen lassen wird. Sie treten ab. Dieterich bleibt allein, gibt seinem Schmerz über diese ganze tragische Entwicklung, aber auch seinem Abscheu über Chriemhildens wachsende Verwilderung Worte, und setzt sich dann wartend an ein Fenster. Man hört zuerst erneuten Klagelaut von ferne, dann erneutes dumpfes Kampfgetöse; Dieterich erkennt in jenem die Klage seiner Mannen um Rüdiger, aus diesem schließt er nur, es müssen neue Hunnenscharen in den Kampf geschickt sein. Nach einiger Zeit wird es stille. Durch das Fenster sieht man den Widerschein einer Feuersbrunst am Horizont. Jetzt erscheint wankend, sich kaum aufrecht erhaltend, der greise, schwer verwundete Hildebrand, stellt sich schweigend vor Dieterich, und dieser fragt tropfenweise die Schreckensnachricht aus ihm heraus, wie seine Mannen sich reizen ließen zum Kampfe und außer Hildebrand alle gefallen sind („Was ihr habt der Lebenden, die seht ihr bei euch stahn, das bin ich Seelen-alleine, die andern, die sind todt“). Zugleich erzählt aber auch Hildebrand, daß, während noch der Streit dauerte und die Amelungen beinahe alle schon gefallen waren, die wilde Chriemhilde Feuer in das Haus werfen ließ, daß außer Gunther und

Hagen alle Nibelungen teils erschlagen, teils verbrannt sind und diese beiden todesmüd vor dem Hause stehen. — So glaube ich die zur Schilderung von Chriemhildens wachsender Wut unentbehrliche Tat, daß sie das Haus in Brand stecken läßt, aufnehmen zu können, ohne die ohnedies überschwellende Masse der Szenen noch mehr zu häufen. — Dieterich beklagt in seiner epischen Weise (Aventüre 38) den Tod seiner Mannen. Die Musik muß den altertümlichen, volksmäßigen Ton hier und überhaupt mit vollem Gefühl für diese uralt einfache Welt wiedergeben. Jetzt kann aber Dieterich nicht länger neutral bleiben, er läßt sich waffnen und geht ruhig entschlossen ab, die Strafe zu vollziehen.

Vierte Szene. Die alte Dekoration. Vor dem innen ausgebrannten, noch glostenden Hause stehen, auf ihre Schilde gestützt, zwischen Leichnamen, still und finster Gunther und Hagen. Dieterich in seiner ruhigen Größe tritt vor sie, fordert Rechenschaft, verspricht ihnen sicheres Geleite nach Hause, wenn sie sich ergeben, sie antworten groß und stolz, wie sollten sich zwei so kühne Männer ergeben, die noch so wehrlich gewaffnet vor dir stehen? (Aventüre 39, Strophe 2275) Jetzt beginnt er den Kampf, der aber um so weniger zur Darstellung gebracht werden kann, da er vom Schwert in einen Ringkampf übergeht. Im Augenblicke, wo dieser Streit anfängt, wechselt die Szene.

Fünfte Szene. Ein Kerker. Chriemhilde tritt ein. Hinter ihr Dieterich und Hildebrand, welche Hagen und Gunther gefesselt bringen. Dieterich hat es für Pflicht gehalten, ihr beide als die Mörder ihres Gemahls zu übergeben, aber er ermahnt sie jetzt, die Gefangenen nicht unedel zu behandeln. Chriemhilde antwortet nicht. Zuerst läßt sie Gunther durch den Gefängniswärter, der geöffnet hat, in einen andern Kerker abführen. Jetzt tritt sie vor Hagen. Sie verlangt von ihm die Zurückgabe des Nibelungenhorts. Er erklärt fest, er habe geschworen, so lange einer seiner Herren lebe, zu verschweigen, wo er ihn verborgen. Sie geht schweigend ab und kehrt nach kurzer Zeit zurück. Sie trägt das blutende Haupt des Bruders an den Haaren, sie erscheint kraß verstört, zur Meduse umgewandelt. Sie hält das Haupt dem Hagen unter die Augen. Er antwortet die großen Worte voll Gefühl des Schicksals: „du hast es nach deinem Willen viel gar zu Ende bracht,

und ist auch alles ergangen, als ich mir hatte gedacht; nun ist von Burgonden der edele König tot, Giselher der junge und auch Herr Gernot; den Schatz den weiß nun niemand, als Gott und ich, der soll dir, Teufelinn, immer wohl verholen sein". Während Dieterich und Hildebrand vor Entsetzen noch starr zurückstehen, reißt sie in einem Nu Siegfrieds Schwert dem Gefesselten, Wehrlosen von der Seite, und mit dem Ausruf, „so will ich doch behalten Siegfrieds Schwert" usw. (Aventüre 39, Strophe 2309) stößt sie ihn nieder. Jetzt bricht Dieterichs empörtes Gefühl des sittlichen Maßes in mächtigen Worten und Tönen aus und auf einen Wink von seiner Hand haut Hildebrand die Chriemhilde nieder. Schluß: Etzel stürzt herbei, wirft sich klagend auf Chriemhilde; Dieterich beklagt die Helden und spricht in wenigen großen Worten den blutigen Gang des Schicksals aus, das durch das Ganze gieng.

Dies wäre denn ein schwacher Versuch von ganz ungeübter Hand, einen ungeheuren Stoff zu bewältigen. Unter allen Mängeln, die ich an diesem Versuche bemerke, ohne eine Abhilfe zu wissen, ist dies der größte, daß Chriemhildens Rolle die Kraft nicht von einer, sondern von zehn Kehlen fordert. Ich wollte nur keinen Moment auslassen, worin sie bedeutend ist. Freilich kommt mir jede Szene, worin sie nach diesem Schema auftritt, nicht nur bedeutend, sondern wesentlich und unentbehrlich vor. Doch nicht nur Chriemhildens Rolle, sondern die ganze Oper, dies fällt sogleich in die Augen, würde nach diesem Plane übermäßig groß, und doch wüßte ich nichts wegzulassen, ohne eine Schönheit, ohne ein erklärendes Motiv zu opfern. Ein Geübterer als ich würde vielleicht dennoch Rat wissen. Sollte aber nicht zu helfen sein — und ich zweifle selbst daran —, so wäre es gar nicht untunlich, die Oper in zwei Teile zu trennen und diese an zwei aufeinanderfolgenden Abenden aufzuführen. Der erste Teil würde die zwei ersten Akte umfassen und mit Siegfrieds Tod schließen, der die erste, zum Folgenden wieder als Exposition sich verhaltende Katastrophe bildet. Rat würde gewiß auf diesem oder einem andern Wege werden; hätten wir nur erst die Hauptsache, den Komponisten.

(Kritische Gänge, Tübingen, Fues 1844, II. Band.)

# Der Krieg und die Künste. Vortrag am 2. März 1872 im Saale des Königsbaues zu Stuttgart gehalten.

## Vorwort.

Eine Rede ist schon Wortes genug, man pflegt ihr nicht auch ein Vorwort beizugeben. Ich tue es, um zu erklären, warum ich diesmal von einem Grundsatz abweiche, dem ich bisher mit zwei Ausnahmen immer gefolgt bin. Zur Rechtfertigung gegen entstellende Gerüchte habe ich die bekannte Inauguralrede im Jahre 1845, auf dringendes Zureden mehrerer Freunde die in Zürich am Schillerjubiläum 1859 gehaltene Festrede dem Druck übergeben, sonst aber zu diesem Schritte mich niemals entschließen können*). — In dem Gebiete, von dem es hier sich handelt, den öffentlichen Vorträgen vor gemischtem Städtepublikum, ist eine Gattung stark vertreten, welcher ich ihr Recht, zu bestehen, natürlich nicht bestreite; es sind Vorträge lehrhaften Inhalts; sie werden gewöhnlich geschrieben, meist abgelesen; ob der Styl und der mündliche Vortrag rhetorisches Leben habe, darauf kommt nicht allzuviel an, und da der Zweck darin besteht, Kenntnisse in gemeinfaßlicher Form mitzuteilen, so ist es nur natürlich, daß solchen der Abhandlung mehr oder minder verwandten Arbeiten durch den Druck eine weitere Verbreitung gegeben wird. Die Gegenstände meiner Studien bringen es mit sich, daß ich, wenn ich veranlaßt bin, vor einem größeren Kreis aufzutreten, einen andern Zweck im Auge habe, nämlich, nicht einen Lehrvortrag, sondern eine Rede zu halten, die wirklich eine Rede ist. Wer weiß, was er darunter zu verstehen hat, dem brauche ich nicht erst zu beweisen, daß hier die Form ebenso wesentlich als der Inhalt, ja von ihm gar nicht zu trennen ist. Form aber heißt nicht nur Aufbau,

*) Jene ist hier, in der 2. Auflage der Kritischen Gänge, Bd. I, diese in der Neuen Folge von Altes und Neues (Stuttgart, Bonz, 1889) von neuem publiziert worden. A. d. H.

Darstellungsweise, Styl, sondern namentlich und recht ausdrücklich ist dabei an den Vortrag durch die lebendige Stimme zu denken. Eine Rede wirkt durch dies sinnliche Medium, sie lebt nur in ihm; alles muß darauf berechnet, von dem Gesichtspunkte aus überdacht sein, wie es durch das Gehör an die Vorstellung, an Gefühl und Phantasie gelangen, wie es auf diesem Wege den ganzen innern Menschen ergreifen soll. Sie darf daher nicht geschrieben und auswendig gelernt sein, geschweige denn abgelesen werden; es würde sie töten, wäre sie auch noch so gut angelegt; Auswendiggelerntes vortragen ist eben auch nur eine Art von Ablesen; das Blatt, von dem abgelesen wird, ist das Gedächtnis, der Zuhörer fühlt dies leicht durch, denn alles bekommt ein gewisses mechanisches Gepräge, und keine Bemühung des Redners kann diesen Stempel verwischen. Doch es ist unrichtig, wenn ich annehme, eine Rede könne in diesem Falle doch gut angelegt sein; sie ist gar nicht lebensfähig empfangen, wenn nicht das Durchdenken des Inhalts von Anfang bis Ende von dem Gedanken geleitet wird: wie wird es erscheinen, wie wird es lauten, wenn du droben stehst und sprichst? Nur ein Unverständiger könnte hier einwenden, daß mit solchem Berechnen auf die Wirkung Frische und Wärme unvereinbar sei; es kann in diesem Vorwort nicht meine Aufgabe sein, zu beweisen, was für Denkende keines Beweises bedarf: daß Natur und Kunst, daß redlicher Eifer für die Sache und Absehen auf die Form gar wohl zusammenleben können. In dem Gespräche zwischen Faust und Wagner, wo der eine sagt: wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen usw., der andere das Glück des Redners im Vortrag sucht, haben beide recht und in der Trennung und Entgegenstellung beide unrecht. Kurz, daß der Redner mit seinem Innern, mit seinem ganzen Selbst sich in seinen Gegenstand geben, mit seiner Seele darin und dabei sein muß, daß der Zuhörer es gar wohl spürt, wenn derselbe sein Ich außerhalb der Sache hält und in diesem Fall immer kalt bleibt: dies ist eine Voraussetzung, die sich so von selbst versteht, daß ich mich bei ihr gar nicht aufzuhalten habe und nur die andere Seite der Aufgabe, die Formfrage mich hier beschäftigen kann.

Bleibt also Streben nach lebendiger Wirkung das erste Gesetz für den Redner, so ist doch schon aus dem bisher Gesagten zu entnehmen, daß ich dabei nicht an Improvisieren denke. In einer Debatte, in

manchem bewegten Momente mag geflügeltes, nicht vorher überdachtes Wort wohl gelingen und wirken, eine eigentliche Rede aber, da sie Kunstform ist, will wohl überlegt und vorbereitet sein. Auch das Niederschreiben ist durch die obigen Bemerkungen keineswegs ganz ausgeschlossen. Einen logischen Bau bringt man nicht zustande, wenn dem Denken nicht die Feder, die Fixierung für das Auge zu Hülfe kommt. Der Redner wird sich eine sorgfältig gegliederte, mit Unterscheidungszeichen wohl versehene Disposition schreiben, die optische Fixierung wird ihm nachher im freien Vortrag wesentliche Dienste leisten; er wird sich mitten im Sprechen innerlich mahnen: vergiß nicht, was auf der Disposition bei dem und jenem Zeichen steht! Man irrt sehr, wenn man meint, er bedürfe solcher Hilfen nicht, in jedem Momente ist er der Zerstreuung durch fremde Gedankenreihen ausgesetzt, die sich an die zufälligen Wahrnehmungen des Auges unter dem Sprechen knüpfen können. — Am Faden dieser geschriebenen Skizze wird er den ganzen Inhalt gründlich durchdenken, an den wichtigsten Stellen sich sogar auf die zu wählenden Ausdrücke besinnen und sich dieselben einprägen, er wird die ganze Rede mehr als einmal sich innerlich vorsprechen, doch ja nicht bis in alle Einzelheiten, vielmehr muß innerhalb des bestimmten Rahmens dem Einfall des Moments, dem frisch aus dem Innern quellenden Worte freier Raum in vollem Maße übrigbleiben.

Für was nun einen so entstandenen Vortrag, für was eine Rede, deren ganzer Wert, wenn sie einen hat, in der lebendigen unmittelbaren Wirkung besteht, in die Presse geben? Sucht man sie aus dem Gedächtnis wiederherzustellen, so bekommt man so recht zu erfahren, daß Sprechen und Schreiben zwei verschiedene Dinge sind, darauf muß ich weiter unten noch zurückkommen. Ist diese Arbeit notdürftig vollbracht und geht nun, was nur bestimmt war, als bewegter und bewegender Ton durch das Ohr an die Seele zu dringen, Schwarz auf Weiß in die Welt und muß es dem Auge, durch das Auge dem weisen Verstande stillhalten, so ist sicher zu erwarten, man werde den armen Verhafteten auf sein Wissen, Denken und Erkennen verhören und dann finden, daß dessen doch eigentlich sehr wenig sei, wie ich dies bei der erwähnten Schillerrede erfahren habe, wo mir ein kritischer Leser bemerkte, es seien doch eigentlich keine neuen Gedanken darin; und zwar mit vollem Recht, denn die Rede

wollte bewegen, und da sie gedruckt war, sah sie aus, als wolle sie belehren. Und hiemit ist im Grunde alles schon gesagt, was über den Widerspruch mit sich selbst zu sagen ist, in welchen ein Redner sich begibt, wenn er seinen Vortrag drucken läßt.

Wenn ich denn erklären soll, warum ich gegen mein eigenes besseres Wissen handle, befinde ich mich in der beschwerlichen Lage, von einem Naturzufall sprechen zu müssen, welcher an sich der Erwähnung wahrhaftig nicht wert wäre. Es will mir selber etwas komisch erscheinen, und ich habe nur die Bitte, man möge Nachsicht üben, wenn einer, der sich Mühe gegeben hat und durch den Kobold Heiserkeit um die Frucht dieser Mühe betrogen ist, sich von der Menschlichkeit beschleichen läßt, besagtem Kobold dafür, daß er ihm seine Rede totgeschlagen hat, nachträglich einen Stoß mit dem Preßbengel zu versetzen. Doch am Ende ist es erst noch ein instruktiver Beitrag zur Beleuchtung der obigen Sätze von der Natur einer wahren und wirklichen Rede, wenn ich ein wenig darauf eingehe, wie eine solche durch einen so dummen Naturzufall rein um ihre Wirkung gebracht werden kann. — Unendliche kleine Pausen neben den etwas größeren mußten gemacht werden, um die Stimme ruhen zu lassen; das belief sich unvermerkt auf eine ganze Stunde, und so mußte, was ich gewohnt bin bei andern scharf zu tadeln, starke Überschreitung der Zeit, gerade mir widerfahren, indem ich die Zuhörer durch dritthalbstündiges Sprechen ermüdete. Man wird mir, wie die Rede nun im Druck vorliegt, kaum glauben, daß sie mit der Sicherheit vielfacher Erfahrung auf anderthalb Stunden bemessen war; das Niederschreiben bringt notwendig eine bedeutende Dehnung mit sich; der freie Vortrag hat, wie sorgsam er überdacht sein mag, immer noch etwas von der Herbe, dem Unverarbeiteten der Natur an sich, was dem Redner selbst erst zum Bewußtsein kommt, wenn im Raum sichtbar vor ihm steht und vor der prüfenden Betrachtung verweilt, was er in der raschen Aufeinanderfolge von Zeitmomenten an das Gehör gerichtet hat. Da haben gewisse Mittelglieder im Gedankengang gefehlt: die Lücken müssen ergänzt werden; dort war ein Ausdruck, eine Reihe von Ausdrücken nicht mit der nötigen Sorgfalt gewählt, es muß zu edleren Formen gegriffen werden, und dies führt wohl auch zum Feilen, doch öfter noch zum Häufen und Erweitern; auf Wohlklang im Tonfall der Sätze konnte

im Drange des Augenblicks nur nebenher geachtet werden, damit muß ganz anders Ernst gemacht werden, wenn das innere Gehör die niedergeschriebenen Worte auf seine feine Wage legt, und auch daraus ergeben sich mehr Dehnungen als Kürzungen. Es versteht sich, daß diese Mängel des freien Vortrags mir nur sehr ungenau im Gedächtnis sind; ich habe keinen Stenographen aufgestellt; es schwebt mir eben dunkel vor: dies und das wird hart, unvermittelt, uneben gelautet haben. Wer aber stenographierte freie Reden liest, der wird mich ganz verstehen: fast Satz für Satz wird er sich überzeugen, daß man so wohl sprechen, aber nicht schreiben darf. Diese Naturhärten begründen natürlich keinen Vorwurf; wäre eine gesprochene Rede ganz korrekt in der Form, so wäre sie keine freie, sondern eine auswendig gelernte, denn Freisprechen und gründlich Ausfeilen ist ein Widerspruch. Übrigens ist hiemit natürlich schon gesagt, daß man eigentliche Identität des geschriebenen Vortrags mit dem gesprochenen nicht fordern darf; nur an den Stellen, wo es dem Redner ganz besonders darauf ankam, daß der angemessene Ausdruck gewählt werde und wo er ihn genau vorgedacht sich einprägte, kann er für buchstäbliche Treue einstehen, wenn er zeitig genug an das Niederschreiben geht, um seinem Gedächtnis noch vertrauen zu können.

Wie sehr durch die genannte Störung auch die Qualität des Vortrags, die Deklamation, gelitten hat, kann sich jeder von selbst denken; ich muß es nur darum ebenfalls erwähnen, weil ich es hier mit dem zu tun habe, was sich wohl nicht jeder von selbst denkt, und dies ist die Wahrheit, daß eine Rede, welche im Vortrag die Zuhörer abgespannt hat, statt sie zu spannen und zu beleben, gar nicht zum Dasein gelangt, daß sie totgeboren ist; abspannend aber wirkt ja natürlich ebenso, ja noch weit mehr die Mattheit wie die Dehnung des Vortrags. Und hiemit stehen wir wieder bei der Frage, die ich selbst mir entgegengeworfen habe; sie ist dieselbe geblieben, obwohl sie jetzt etwas anders lautet, nämlich: wenn eine Rede durch schlechten Vortrag um ihre Wirkung gekommen ist, was wird dann dadurch verbessert, daß sie im Druck erscheint, da ja doch eben in der unmittelbaren Wirkung ihr ganzer Wert, falls sie einen hat, bestehen soll? Meine Antwort ist einfach: es gibt doch auch ein inneres Gehör, und es gibt da und dort einen guten Vorleser. Vom inneren Gehör mußte ich ja schon oben etwas sagen, und nun darf ich mich

auch auf die Poesie berufen: wie könnten wir die Sprachschönheit gelesener Gedichte fühlen, wenn nicht, wie alle unsre Sinne, auch das Gehör eine doppelte Form hätte, eine nämlich, welche den wirklichen Laut vernimmt, und eine zweite, welche ein inneres, vorgestelltes Klangbild sich erzeugt? Ist der äußere Gehörsnerv wohlorganisiert und ausgebildet, so wird der entsprechende Nerv des Gehirns bereitwillig zur Hand sein, auch das nur gesehene Wort mit der Schwingung zu begleiten, welche das gehörte im ersteren hervorrufen würde, der Leser wird die geschriebene Rede sich innerlich vorsprechen, mit jeder Hebung und Senkung, Dämpfung und Öffnung, Akzentuierung des Tons, den die lebendige Deklamation fordert, begleiten und mit sicherem Gefühle prüfen, ob er Wohlklang oder Mißklang empfindet, Seele und Feuer oder Schlaf und Kälte wahrnimmt. Nun sind dazu freilich nicht alle Naturen angetan, aber wie in andern Dingen, so sind auch hier die glücklicher Geborenen und zum Kunstgefühl Gebildeten dafür da, daß sie den dürftig Ausgestatteten und den Zurückgebliebenen aushelfen, und so darf denn eine im Sprechen verunglückte Rede auch bei guten Vorlesern noch Trost und Hilfe suchen. Vielleicht schwebt dem Leser schon lange die Frage auf der Zunge, warum ich nicht einfach auf eine bekannte Tatsache mich berufe? Haben doch Redner aller Zeiten, haben doch selbst die alten Meister der Beredsamkeit, die besser als wir neueren insgesamt wußten, daß eine Rede nur im wirklichen Laute wahrhaft lebt und auf ihn ganz berechnet sein will, sich nicht versagt, was sie für die Gegenwärtigen gesprochen, für die Entfernten niederzuschreiben, und haben sie sich doch keineswegs bloß dann dazu entschlossen, wenn etwa ein Vortrag an einem Naturzufall gescheitert war; sie haben wohl eben auch auf das innere Gehör der Leser und auf gute Vorleser gerechnet. Ich antworte: ein kümmerliches Surrogat bleibt es immer; von der Poesie unterscheidet sich die Beredsamkeit dadurch, daß jene nur darstellen, diese aber wirken, unmittelbar wirken will; eine Rede ist ein für allemal keine Schreibe. Ich füge hinzu: nach diesem Surrogat zu greifen, wird dann am meisten Grund vorhanden sein, wenn eine Rede historische Bedeutung in Anspruch nehmen darf, wenn der Redner sich bewußt ist, daß sie verdient, als Ergänzung der Taten, Ereignisse und Dokumente zu den Akten der Geschichte, künftigen Geschlechtern eine Quelle vollerer

Einsicht, gelegt zu werden. Es kann mir nicht einfallen, dem Vortrage, den ich hier der Öffentlichkeit übergebe, solches Gewicht beizulegen; doch hat mich bei der Wahl des Stoffes allerdings auch der Gedanke geleitet, es sei recht und in Ordnung, daß auch aus den Kreisen der Wissenschaft ein Wort vernommen werde, das der Stimmung der Nation in der großen Zeit, die ihr mit unserem glorreichen Krieg aufgegangen ist, den freien rhetorischen Ausdruck verleihe, der einer nicht politischen, sondern vom ästhetischen Standpunkt ausgehenden Betrachtung zusteht, ein Wort, das, vor vielen gesprochen, als eine Zusammenfassung dessen erscheinen könne, was in unendliche Vielheit zersplittert an unzähligen Orten zerstreut und vereinzelt laut geworden ist. Ich hoffe, es werde dies nicht zu stolz klingen; es will nicht sagen, daß andere es nicht auch gekonnt hätten; da kein anderer es getan, so habe ich es versucht und gemacht, so gut ich konnte. Für sich allein würde dies Motiv nicht ausreichen, aber addiert mit dem andern — dem vielleicht verzeihlichen Trieb der Rache an dem oben erwähnten Dämon — mag es wohl genügen, meinen Entschluß zu verteidigen und zu decken.

Schließlich noch ein Wort von unvermeidlichen Auslassungen. Ich habe gar manchen Künstler nicht genannt und manchen nur genannt, den ich gern erwähnt und den ich gern charakterisiert hätte. Wer mir daraus einen Vorwurf machen möchte, den bitte ich, nur zu vergleichen, wie ich es in andern Gebieten gehalten habe; vermißt er z. B. in dem Abschnitt von der Malerei etwa Pils, Yvon, bedauert er, daß ich eine ganze Reihe deutscher Schlachtenmaler nur mit ihren Namen aufgeführt habe, so wird er finden, daß ich im Gebiete der Poesie nicht nur berühmte epische Dichtungen kaum flüchtig berührt, den Roman (man denke z. B. an die gewiß höchst anschaulichen Schilderungen kriegerischer Kämpfe bei Walter Scott!) ganz übersprungen habe, daß unter dem Lyrischen das Marlbroughlied nicht erwähnt ist, daß unter den dramatischen Dichtern sogar Heinrich von Kleist fehlt. Schwer genug habe ich darauf verzichtet, all den Schmerz einer leidenden Patriotenseele, der in seiner Hermannschlacht gärt und brennt, an Luft und Licht unsrer Zeit der Erfüllung herauszuführen. Das Zeitmaß gebot eben die Beschränkung. Auch in solchen Partien, wo es sich um Begriffe, um Schärfe und um Vollständigkeit in der Untersuchung und Aufführung ihres Inhalts handelt, wird

man auf Lücken stoßen. So heißt es z. B. vom physisch-moralischen Mut, er komme wesentlich im Kriege zum Vorschein; hier sollte auch die gefahrvolle Reise für Zwecke der Entdeckung erwähnt sein; aber es hätte zu weit geführt, es mußte wegbleiben. Die Frage, warum auch das Schreckliche seinen Reiz habe, ist oberflächlich behandelt; wollte ich aber tiefer gehen, so geriet ich in eine psychologische Untersuchung, und hiemit kehrt dies Vorwort in seinen Anfang zurück: eine Rede ist keine Abhandlung, sie ist mit keinem andern Maßstab zu messen als dem rhetorischen, dem ich mich denn mit dem Bewußtsein redlicher Bemühung, doch frei vom Wahne der Tadellosigkeit, unterwerfe.

April 1872.

---

Es ist der Krieg überhaupt, von dem ich zu sprechen gedenke, der Krieg, darauf angesehen, welchen Stoff er der Kunst, der ästhetischen Anschauung darbiete. — Ich werde mich ganz sachlich halten, aber unnatürlich wäre es, wenn ich am Schluß mir versagen wollte, das volle Herz sprechen zu lassen über d e n Krieg, der uns in so naher, so furchtbarer und erhebender Erinnerung ist.

Es wird passend sein, von der wohlbekannten Wahrheit auszugehen, daß der Krieg ein doppeltes Angesicht hat.

Der Krieg ist roh, schrecklich, wild und verwildernd, zerstört das Wohl von Tausenden und hat schon ganze Nationen auf Jahrhunderte gelähmt, ja für immer gebrochen; der Krieg ist ein Ungeheuer mit bluttriefender Sense des Todes.

Aber der Krieg ist auch ein Wecker von ungemeinen Kräften, die sonst geschlummert hätten.

— — — „Der Krieg auch hat seine Ehre,
Der Beweger des Menschengeschicks — —"

Denn

— — „Der Krieg läßt die Kraft erscheinen,
Alles erhebt er zum Ungemeinen,
Selber dem Feigen erzeugt er den Mut."

Er vermag die Völker zur höchsten Anspannung ihrer ganzen Kraft zu spornen, zu Leistungen, die im Frieden sie selbst sich nimmer zutrauten; er hebt die Geister wohltätig aus der Niederung der Interessen, die sich an ehrenwerte Tätigkeit knüpfen, aber wenn sie in langer Friedenszeit herrschend werden, Erschlaffung, Verweichlichung zur Folge haben, —

„Der Fröner, der sucht in der Erde Schoß,
Da meint er den Schatz zu erheben;
Er gräbt und schaufelt, so lang er lebt,
Und gräbt, bis er endlich sein Grab sich gräbt.“

Der Krieg weckt den Mut. Es gibt einen physischen Mut: er ist eine angeborene Naturkraft; es gibt einen moralischen Mut: er geht rein vom Willen aus, es ist der Mut des Charakters im Widerstand gegen Gefahren, wie sie täglich auch das bürgerliche Leben bringen kann, und ferne sei es von uns, seine Ehre zu verkleinern; ein Luther, der nach Worms geht und wenn jeder Ziegel auf dem Dach ein Teufel wäre, ist wahrlich auch ein Held; der Krieg aber gibt dem Willen in der stürmisch aufgeregten Naturkraft einen Bundesgenossen, er vereinigt beide zum physisch-moralischen Mut, und diesen nennt man im bestimmten Sinne des Wortes den heroischen. Heroen schafft der Krieg; und nicht nur Heroen der Tat, sondern auch der Ausdauer; er lehrt Anstrengungen und Leiden ertragen, welche auszuhalten nur in so außerordentlicher Hebung und Erregung der menschlichen Natur möglich ist, so daß das Höchste und Äußerste dessen zur Erscheinung kommt, was wir im Begriffe der Männlichkeit zusammenfassen. Der Krieg will aber nicht nur Wagen, Schlagen und Tragen, sondern auch Denken; der Krieg ist im Fortgange der Zeit und Bildung eine Wissenschaft geworden, und so bringt er auch ungekannte Tiefen des Geistes zutage. — Die Lasten und Leiden des Kriegs rufen in allen Ständen den schlummernden Opfersinn wach, fordern Mitleid und Menschlichkeit zu mehr als gewöhnlichen Taten auf, und so hebt er auch nach dieser Seite eine Welt von sittlichen Kräften ans Licht.

Geschichtlich im großen hat der Krieg die Kraft der entscheidenden Tatsache. Schleichende, verjährte Reibungen, verschleppte Völkerprozesse bringt er zum Durchbruch und Austrag. Die Vergleichung

mit dem Blitze, dem luftreinigenden Gewitter ist zu wahr, als daß man sie nicht immer wiederholen müßte.

„Mit ihrem heil'gen Wetterschlage,
Mit Unerbittlichkeit vollbringt
Die Not an einem großen Tage,
Was kaum Jahrhunderten gelingt."*)

Siegreich in gerechtem Kampfe verjüngen sich Nationen durch ihn und haben mehr als einmal segensreiche Ordnungen, Bürgen einer großen Zukunft, auf die Erfolge des Schwertes gegründet. Es ist falsch, wenn man sagt, was der Krieg sei, das wisse nur der, welcher ein Schlachtfeld, einen Verbandplatz, ein Feldspital besuche; große Zeiträume, Jahrzehnte, Jahrhunderte muß man überblicken, um ein Urteil über die Wirkungen eines Krieges zu gewinnen.

Angesichts dieser sich widerstreitenden Sätze was kann der Mensch, hineingestellt in das Gedränge des Lebens, der Mensch mit seinem kurzen Blick über eine Spanne Zeit, was soll er sich sagen? Da ist nur ein Rat: führe den Krieg nie herbei, verhindre ihn, solang du kannst, soll es doch sein, so wehre dich so brav du nur immer vermagst, mit dem Aufwande deiner ganzen Kraft, und endige ihn, so schnell du kannst, denn dies Eine ist gewiß, der Krieg ist seinem Wesen nach momentan, wird er im Widerspruch mit ihm dauernd, dann kann er — unsere Nation hat es in dreißig Leidensjahren mit ihren Folgen erfahren — nur verderblich sein; ist er vorüber, dann schaffe, wirke, baue Pflanzungen des Friedens, baue am Werk der Erziehung der Menschheit!

Statt nun sogleich die Künste aufzureihen, lassen Sie uns vorerst diese Sätze mit dem Schönen, mit der Kunst überhaupt zusammenhalten.

Sie folgt dem Kriege mit Geistertritt auf allen seinen Wegen, auch auf dem des Schrecklichen.

Der Krieg ist darum nicht unästhetisch, weil er wild, weil er furchtbar ist. Denn auch das Schreckliche hat ästhetischen Reiz. Für das edlere Gefühl allerdings nur im Bilde und nur unter der Voraussetzung eines höheren, eines sittlich erhebenden Zusammenhangs; aber, wie immer bedingt, dieser Reiz besteht. Wir legen den Homer

*) Hölderlin: „Das Schicksal".

nicht weg, wenn wir lesen, mit welcher grausamen Genauigkeit er Verwundungen beschreibt: wie die Lanze durch die Brust hinein, zu den Schulterblättern herausfährt, beide Schläfen durchbohrt, in die Mundhöhle eindringt und die Zunge an der Wurzel durchschneidet, — „heulend sank er ins Knie, und Todesschatten umfieng ihn, — dumpfhin kracht' er im Fall, den Staub mit den Zähnen zerknirschend, — nicht mehr sollte das liebende Weib ihn seh'n und an die Knie geschmiegt das stammelnde Knäblein;" — wir steigen gern die Treppe des Kapitols hinauf, um die Statue des sterbenden Fechters zu sehen, wie er, zu Boden gesunken, mit der breiten Wunde in der Brust, noch einen Augenblick den Oberleib aufrecht hält, — schon ist das Haupt geneigt, das Auge umflort, das Haar sträubt sich im Todesgrauen, im nächsten Augenblick wird er zusammenbrechen; abgestoßen und doch angezogen beschauen wir die gräßlichen Bilder des Rückzugs aus Rußland, die Entsetzensszene an der Beresina; Sie kennen wohl die Darstellungen eines Landsmanns*), Werke eines talentvollen Dilettanten voll Kraft der Naturwahrheit, und fühlen mit Grausen sich doch in der Betrachtung gefesselt. Wir wollen die Unendlichkeit des Abgrunds ahnen, aus dem eine Schauerwelt furchtbarer Gefühle in uns aufsteigen kann; wir wollen erfahren, welcher Schwingungen unsere Nerven fähig sind, und wären sie noch so schmerzlich. Gewiß kann sie mißbraucht werden, diese Wirkung des Schrecklichen, des Grauenhaften, aber noch einmal: sie ist im Wesen unserer Seele begründet.

Doch ebenso gewiß, sie kann nur ein Teil des Ganzen einer ästhetischen Wirkung sein. Wir verlangen vom Bilde der Zerstörung zum Bilde der zerstörenden Kraft hinübergeführt zu werden, die Anschauung schlägt sich von der leidenden zur tätigen Seite, wir fühlen uns eins mit ihr, wir wachsen an ihr, mit ihr, in ihr empor. „Der Krieg läßt die Kraft erscheinen." Wenn Achilles auf die Feinde einwütet „wie ein wirbelnder Waldbrand", wenn er die Flüchtigen in die Fluten des Skamandros verfolgt, wenn am Ufer Lykaon, Priamos' Sohn, seine Knie umschlingt, um sein Leben fleht, — „denn er wünschte so herzlich noch zu entflieh'n dem schwarzen Verhängnis", — wenn der Unerbittliche ihm grausam mitleidig den tragischen Trost gibt:

*) General Favre du Four.

„Siehest du nicht, wie ich selber so schön und groß an Gestalt bin?
Denn dem edelsten Vater gebar mich die göttliche Mutter;
Doch wird mir nicht minder der Tod und das harte Verhängnis
nah'n" —

wenn er ihm dann das Schwert in die Kehle stößt, ihn am Fuß ergreift und in den Strom schleudert, den Fischen zur Beute: das Mitgefühl mit dem Armen wird doch zur Folie, worauf mit doppeltem Glanze das Bild des wilden, hohen, furchtbar schönen Heros emporleuchtet. Dieselbe Doppelwirkung werden wir bei der Szene fühlen, wie Achilles den Leichnam Hektors um die Mauern von Troja schleift. — Es ist zunächst die Anschauung der sinnlichen Kraft und Heldenschönheit, welche auf dem dunklen Grunde des Leidens, dem wir den Bekämpften erliegen sehen, um so gewaltiger vor unserem Auge sich hebt, und unter den Künsten ist es die Skulptur, welche vor allen andern aus dieser vollen Quelle geschöpft hat, als der Krieg noch in Einzelkämpfen bestand und noch nicht der Druck eines Fingers, die Bewegung eines Armes ein ferntreffendes Geschoß entlud. Die antike Kampfesweise zeigte die Gestalt, jedes Glied, jeden Muskel in jeder Biegung und Bewegung und bot dem Meißel eine unerschöpfliche Fülle von schönen und gewaltigen Motiven. Die Zentauren- und Lapithenkämpfe, die Kämpfe mit den Trojanern, den Amazonen, den Persern gaben den reichen Stoff für den plastischen Schmuck der Tempel auf Ägina, in Bassä, in Athen und so vieler andern; an Friesen, in Giebelfeldern, auf Metopen quoll von wildbewegten Kräften, feurig geschwungenen reinen Formen eine Welt an das Licht des griechischen Himmels. Wie der entscheidende Moment, wo das Leben auf dem Spiele steht, jede Sehne, jedes Organ des Willens spannt und zeigt, gibt die Statue des borghesischen Fechters, obwohl aus später Zeit, noch in lebensvoll durchgefühlter Wahrheit zu schauen. — Zu keiner Zeit hat die schlachtendarstellende Kunst den edlen tierischen Kampfgenossen, das Roß, vergessen. Für unzählige Bilder mag ein uraltes Werk der Poesie, das Buch Hiob, sprechen: „Es schnauben seine Nüstern, es stampfet auf den Boden und ist freudig mit Kraft und zeucht aus, den Geharnischten entgegen. Es spottet der Furcht und erschricket nicht und fleucht vor dem Schwert nicht, — wenn gleich wider es klinget der

Köcher und blitzet beide, Spieß und Lanze. Es bäumet sich und scharret die Erde und steht nicht mehr still, wenn die Drommete tönt. Es ruft Hui, wenn sie schmettert, und reucht den Streit von ferne, das Schreien und Jauchzen der Fürsten."

Doch nicht nur im Kampfe der Einzelnen liegt das sinnlich Schöne des Kriegs: das Getümmel, die Menge, der Drang, der unaufhaltsame Sturm und Stoß von Massen vereinigt die tätigen Kräfte zu einer gehäuften und dadurch für Auge und Phantasie um so gewaltigeren Wirkung. Unwiderstehlich drückt die Schar der verfolgenden Sieger in Rubens' Amazonenschlacht vorwärts und drängt und schleudert, was nicht auf der Brücke niedergemacht, zermalmt wird, über ihre niedere Brüstung hinab in den brausenden Strom.

Der moderne Krieg verstärkt diese Schrecken, die durch das Auge eindringen, durch eine furchtbare Wirkung auf das Gehör, den Donner der Geschütze.

„Kann denn kein Lied
Krachen mit Macht,
So laut wie die Schlacht
Hat gekracht um Leipzigs Gebiet?"*)

Doch wir steigen auf zum höheren Inhalte der sinnlichen Erscheinungen des Krieges; es ist die mächtige Bewegung der Seele, es ist das Bild des Willens, der im höchsten Aufschwung seiner ganzen Kraft die Schrecken des Todes nicht fürchtet; es ist noch mehr das Bild seiner Erhabenheit in dem furchtbaren Augenblick, wo von dem hingeopferten Leibe scheidend der Geist noch im letzten Seufzer bezeugt, daß es Güter gibt, die ihm mehr gelten als das Leben. Heldentod ist schöner und großer Tod, am schönsten dann, wenn der Sterbende noch wissen darf, daß der Sieg gewiß ist. „Legt mich in die Sonne, wendet mich nach der Sonne!" — Sie wissen, einer der Unsrigen sagte es, als er tödlich getroffen niederfiel am blutigen Tage von Villiers; er schaute hinein, bis sie sank, die Siegeskunde erreichte ihn noch, und mit dem herrlichen Gestirn des Tages sank auch sein jugendliches Mannesleben hinab.

*) Rückert: „Auf die Schlacht von Leipzig."

„Wohl wieget eines viele Taten auf"

— ist das Trostwort des Vaters in Uhlands „Sterbenden Helden" —

„Das ist um deines Vaterlandes Not
Der Heldentod.
Sieh hin! Die Feinde fliehen! Blick hinan!
Der Himmel glänzt! Dahin ist unsere Bahn!"

Dies ist eine Gruppe von Sterbenden; zusammen sterben: welche rührende Verdopplung der tragischen Schönheit des Heldentodes! Wer Virgils Aeneide kennt, wird hier mit innigem Gefühl der Jünglinge Nisus und Euryalus gedenken, der Freunde, die zusammen sich nächtlich aus dem Lager wagen, den entfernten Aeneas aufzusuchen, eine Anzahl der berauschten, schlafenden Feinde niedermachen, dann zusammen fallen.

„Aber Euryalus wälzt sich im Tod, um die reizenden Glieder
Rinnet das Blut, es fällt einsinkend das Haupt auf die Schulter,
So wie die Purpurblume, vom Pflug zerschnitten, sich umneigt,
Welkt und stirbt, wie Köpfe des Mohns am erschlaffenden Halse
Müde sich niedersenken, vom Regensturze belastet."

Nisus rächt noch den Freund, indem er den Anführer der Reiterschar tötet, von der sie überfallen sind, dann fällt er sterbend über ihn, und der Dichter ruft aus:

„Glückliches Freundespaar, wenn Kraft in meinem Gesang wohnt,
Lebet ihr fort und fort in der Zeiten Erinnrung, solange
Noch des Aeneas Geschlecht den immer wankenden Felsen
Des Kapitols umwohnt und Roma beherrschet den Erdkreis."

In Shakespeares Heinrich V. berichtet Exeter, wie er zwei Helden, nicht Jünglinge, sondern altbewährte Kriegsmänner, den Herzog York und Grafen Suffolk, im Tode vereinigt sah:

„Suffolk starb erst und York, zerstümmelt ganz,
Kommt zu ihm, wo er lag in Blut getaucht,
Und faßt ihn bei dem Barte, küßt die Schrammen,
Die blutig gähnten in sein Angesicht,
Und rufet laut: wart', lieber Vetter Suffolk,
Mein Geist begleite deinen Geist zum Himmel!

Wart', holde Seel', auf meine, daß wir dann
Gepaarten Flugs entfliehn, wie wir uns hier
Auf rühmlichem und wohlerstrittnem Feld
In unsrer Ritterschaft zusammenhielten!
Bei diesen Worten kam ich, frischt' ihn auf;
Er lächelte mir zu, bot mir die Hand
Und, matt sie drückend, sagt er: teurer Lord,
Empfehlet meine Dienste meinem Herrn!
So wandt er sich und über Suffolks Nacken
Warf er den wunden Arm, küßt' ihm die Lippen
Und siegelte, dem Tod vermählt, mit Blut
Ein Testament der schönbeschlossnen Liebe.

Die süße und holdsel'ge Weis' erzwang
Von mir dies Wasser, das ich hemmen wollte,
Doch hatt' ich nicht so viel vom Mann in mir,
Daß meine ganze Mutter nicht ins Auge
Mir kam und mich den Tränen übergab."

Und doch gibt es eine Erweisung der Willenskraft im Kriege, die zum mindesten so groß ist als der Mut im vollen Kampfe: es ist die Ruhe des Feldherrn mitten im Feuer, es ist das unerschütterte Ausharren ganzer Scharen im Angesichte des ringsum mähenden Todes, wo es gilt, festzustehen und stille zu warten, bis man schlagen darf; ich erinnere Sie, des jüngsten Krieges noch nicht zu gedenken, an jene Bataillone, die unter Prinz Eugen von Württemberg bei Wachau den furchtbaren Stoß des Massenangriffs der französischen Reiterei aushielten; ich erinnere Sie an jene Linien des österreichischen Fußvolks bei Aspern, auf welche die achttausend Gepanzerten anstürmten, daß unter ihrer Wucht die Erde erdröhnte, und welche unbewegt wie eine Mauer standen, den donnernden Schwall bis auf zehn Schritte ankommen ließen, dann erst ihr verheerendes Feuer mit der sichern Wirkung eröffneten, daß die fürchterliche Brandung zerstob.

Man sollte meinen, ein Leben, wo jede Stunde solche Schrecknisse bringen kann, müsse eine Menschenseele verdüstern. Aber die Stimmung des Tapfern ist frei und heiter. Es liegt ich weiß nicht

welcher Druck der Bangigkeit auf dem Leben; man braucht nicht feig zu sein, um oft von einem Gefühle beängstigt zu werden, als lauern Gespenster hinter den bekannten Gestalten des Lebens. Es gibt mehr als e i n e n Weg, sich von dieser Angst zu befreien: Arbeit, Wissenschaft, Kunst, Religion — die reine nämlich, denn die trübe macht nur noch mehr Angst —, aber einer dieser Wege und nicht der letzte ist außer Zweifel die Fassung des Geistes im Kriege. Wer abgeschlossen hat mit dem Leben, wer entschlossen ist, dem wird das Gemüt hell und wolkenlos mitten unter den drohenden Bildern des Todes, ja doppelt und dreifach genießt er das Gefühl des Lebens. „Gefaßt sein ist alles" —.

„Ins Feld, in die Freiheit gezogen!
Im Felde, da ist der Mann noch was wert,
Da wird das Herz noch gewogen,
Da tritt kein andrer für ihn ein,
Auf sich selber steht er da ganz allein.

Des Lebens Ängsten, er wirft sie weg,
Hat nicht mehr zu fürchten, zu sorgen,
Er reitet dem Schicksal entgegen keck,
Trifft's heute nicht, trifft es doch morgen,
Und trifft es morgen, so lasset uns heut'
Noch schlürfen die Neige der köstlichen Zeit!

— — — — — — — — — —

Die Jugend brauset, das Leben schäumt:
Frisch auf, eh' der Geist noch verdüftet!
Und setzet ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein!"

Daher ist der tapfere Soldat auch munter; er scherzt gern mitten unter Entbehrungen und Strapazen. Ein wandernder Diogenes muß er sich behelfen und einrichten, so gut er kann, brüderlich teilt man mit den Kameraden, die Vergleichung der nomadischen Notwirtschaft mit den Bequemlichkeiten und der wohlgepflegten Ausstattung des friedlichen Hauses gibt zu Spaß und Witz des Stoffes genug, der Zufall bringt das Abenteuer, den Wechsel zwischen

Mangel und Überfluß, und das Lachen kann nicht fehlen „auf der steigenden, fallenden Woge des Glücks".

Läßt der Krieg die Kraft erscheinen, so schafft er ja wahrlich auch eine Welt von Leiden. Die Kunst aber, der Genius des Schönen folgt ihm auch auf diese seine Leidenswege: der Krieg ist darum nicht unästhetisch, weil er Leiden bereitet. Leiden rührt zum Mitleid; das Mitleid aber ist schön, weil es die Fremdheit zwischen Mensch und Mensch aufhebt, weil es getrennte Töne zu einem Akkord vereinigt. Das Rührende ist kein kleiner Teil des ästhetischen Empfindungsgebiets; es zog sich in unsere Betrachtung schon herein, als wir einen Lykaon, einen Hektor in der Hand des zürnenden Achilles sahen, als wir sagten, wie im Anblick des Heldentodes das Mitleid mit dem äußersten Schmerze die Bewunderung erhöht, womit er ertragen wird; jetzt ist es Aufgabe, getrennt und ausdrücklich zu erwägen, wie die finstere Seite des Kriegs durch diese sanfte und tiefe Seelenregung in das verklärende Licht des Schönen gehoben wird. Er bringt das Weh des Abschieds: wäre dies Weh nicht, so hätte Homer nicht die Szene gedichtet, wo Hektor von Andromache und seinem Kind Astyanax scheidet. Wie ihm die Gattin den Knaben reicht, wie dieser vor dem Helmbusch erschrickt, Andromache zwischen Tränen lächelt, Hektor den Helm absetzt, das Kind auf den Arm nimmt, küßt und ihm wünscht, daß es ein Held werde gleich dem Vater, wie er fest bleibt bei den Tränen und Bitten des Weibes, daß er sich nicht gefahrvoll aussetze, sie beklagt, streichelt, tröstet, wie sie hinweggeht „rückwärts häufig gewandt und reichliche Tränen vergießend" —: es ist ein Bild voll ewiger, für immer gültiger, menschlicher Wahrheit; ich sah beim Ausmarsch einer Abteilung unserer Soldaten, wie einem der Männer seine Frau noch den Knaben in den Wagen reichte, er ihn noch einmal küßte; es war nur ein untergeordneter Führer, aber: Hektor, Andromache und Astyanax mußte ich denken, und so lang es Krieg gab und gibt, immer aufs neue wird die tiefrührende Szene sich wiederholen. Wie Priamos zu Achilles in Feindeslager sich wagt, ihn zu flehen, daß er den Leichnam seines Sohnes Hektor herausgebe, wie er die Hand an die Lippen drückt, die „ach! ihm die Kinder getötet", wie jenen ein Mitleid erfaßt beim Anblick seiner grauen Haare, wie er, an den eigenen Vater gemahnt, der einsam sehnsuchtsvoll nun in der Ferne

des Sohnes gedenke, mit dem Greise weint und seine Bitte erfüllt: es ist die Leidensquelle des Kriegs, welche auch zu diesem ergreifenden Bilde dem Sänger den Stoff zugeführt hat. Den Anblick trauernder Bräute, Frauen, verwaister Familien, denen die geliebten Häupter nicht wieder zurückkehren, wie mag ihn die Kunst in immer neuen Darstellungen uns bringen, wie kann er uns anziehen, wie mögen wir dabei verweilen? Weil Rührung, weil Mitleid schön ist, seien sie nur im Zuschauer, seien sie im Bilde selbst und tragen von da die Stimmung auf uns über, wie eben das erweichte stolze Herz des Achilles uns zeigte. Und wie weit ist das Feld der pflegenden, heilenden, tröstenden Tätigkeit der Liebe, die, im Kriege selbst wirkend, eine Welt von sittlicher Schönheit hart neben die klaffenden Wunden, Bäche des Blutes und brechenden Augen stellt! Ein Verwundeter und neben ihm der Kamerad, der ihn aufhebt, der Arzt, der ihm den Verband anlegt, ein Sterbender und bei ihm kniend ein Priester, der den Kugelregen nicht fürchtet, — ist das nicht auch schön? Ich habe erwähnt, man behaupte, daß den Krieg nicht beurteilen könne, wer nicht ein Feldspital gesehen habe; ich habe gesagt, man müsse weiter blicken, große Zeiten überschauen: nein, auch in die Stätten der Krankheit, der Wunden, des Todes kehrt mit dem Erbarmen der Menschlichkeit der Engel des Schönen ein.

Wohl dürfen wir uns nicht verbergen, daß trotz alledem ein so furchtbares Tun und Leiden, wie der Krieg es bringt, nimmermehr bis auf den letzten Rest von der Kunst, vom ästhetischen Gefühle zu bewältigen ist; es bleibt des Erdigen nur allzuviel zurück, das der Strahl des Schönen nicht zu durchdringen vermag, und wären es auch nur die schleichenden Tage, wie sie während einer langen Belagerung vorkommen, Tage, Wochen, Monate, wo im dumpfen Einerlei, in der niederdrückenden Entbehrung alles dessen, was einem gebildeten Dasein Bedürfnis ist, nur der zähe Wille aushält und alle Poesie erlischt. Doch es ist ein wohltätiges Geschenk der Natur, daß wir verschmerzen können, was die Verschönerung durch Phantasie und Kunst nicht zuläßt, und wer wird nicht alle erduldeten Beschwerden leicht verschmerzen und vergessen, wenn der Sieg die Mühe krönt! Der Heimzug, der Siegeseinzug: dessen haben wir ja noch nicht gedacht. Ohne Krieg kein Siegesfest. Ohne Krieg

nicht das Bild der blumengeschmückten Scharen, der Freudentränen, des Jubels und Jauchzens im wimmelnden Volke:

„O schöner Tag, wann endlich der Soldat
Ins Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit,
Wann alle Hüte sich und Helme schmücken
Mit grünen Maien, —
Von Menschen sind die Wälle rings erfüllt,
Von friedlichen, die die Lüfte grüßen,
Aus Dörfern und aus Städten wimmelnd strömt
Ein jauchzend Volk, mit liebend emsiger
Zudringlichkeit des Heeres Fortzug hindernd!“ — —

Wir haben bis hieher unsern Standpunkt vom Kriege aus genommen, von da auf das Schöne, die Kunst hinübergeblickt und bald die eine, bald die andere der einzelnen Künste gab uns die Beispiele. Nun verändern wir unsere Stellung und durchwandern die Reihe der Kunstgebiete mit der Frage, wie sich ihre Formengebung des gewaltigen Stoffes bemächtige. Wir müssen aber große Schritte nehmen und gleich auf die erste, die uns unter den bildenden Künsten begegnet, die Baukunst, können wir nur im vorübergehen einen Blick werfen. Der Krieg zerstört und richtet auf. Der Pallastempel, das Erechtheum auf der Akropolis von Athen und manches andere Heiligtum fiel durch die verwüstende Hand der Perser, aus der Siegesbeute wurden sie schöner wieder aufgebaut und erstanden neue Prachtwerke, wie die Propyläen, der anmutige Niketempel. Die Taten und Helden des Kriegs verherrlicht in Marmor und Erz die Bildhauerkunst; ich darf mich auf wenige Worte über sie beschränken, weil wir schon gesagt haben, welch ein willkommener Zufluß von Schönheit in der für die plastische Anschauung besonders günstigen Kampfart, der antiken, ihr entgegenkam. Doch auch härtere Formen kann sie immerhin bezwingen und zu keiner Zeit hat sie sich versagt, kriegerische Kraft und Größe in ihren Kreis zu ziehen und zu ihrer Verewigung den Bund der zwei monumentalsten Künste mit der Architektur zu schließen. Wer sich den Krieg aus der Geschichte wegdenkt, muß sich auch eine unabsehliche Vielheit von Zeugen seines Ruhms, Triumphbögen, reliefumwundenen Säulen, Ruhmeshallen, Standbildern, Denkmalen jeder Art aus den Plätzen, den Straßen

alter und neuer Städte hinwegdenken, deren Zierde sie waren und sind, und er wird fühlen, welchen Schmuck er aus dem Leben tilgen würde.

Große Vorteile vor der Skulptur kommen in Darstellung des Krieges der Malerei zustatten, denn er bietet außer der Körperschönheit, wie sie bei der antiken Kampfesweise so bewegungsreich und dem Bildhauer so zusagend sich entfaltet, noch gar manche andere Erscheinungsseiten, die wir zum Teil schon erwähnt haben und denen zu folgen jene Kunst die weit zugänglicheren Mittel besitzt. Die Malerei vermag durch die Relativität des Maßstabs der Größe, durch das Medium der Farbe, durch die Dimension der Tiefe, deren Schein sie durch die letztere und durch die Perspektive bewirkt, ein ausgedehntes Bild einer Schlacht vorzuführen, sie leitet den erratenden Blick in weite Fernen, indem sie andeutet, was sie nicht deutlich aufzeigt. Durch die Menge der Figuren, die sie in einem Rahmen vereinigen kann, wird es ihr möglich, jene Gewalt des Stoßes vordringender Massen wiederzugeben, deren wir früher gedacht haben; der verhüllende Pulverdampf unserer Schlachten ist ihr nicht unbedingt im Wege, denn eben jenem andeutenden Verfahren kann er zu Hilfe kommen. Hiemit ist ausgesprochen, daß die moderne Kriegführung ihr nicht dieselben Schranken entgegenhält wie ihrer gebundeneren Schwester, der Bildnerkunst. Durch die Farbe ist auch das Mittel gewonnen, die ganze Welt der Leidenschaften, jede Bewegung des Gemüts und jede Anspannung des Willens ungleich eingehender, als Formen in Erz und Stein es vermögen, zum Ausdruck zu bringen. Zum Bilde des Kampfes gibt sie erklärend und ergänzend das Bild des Schauplatzes; sie kann Erde, Luft und Licht in stimmungsvolle Einheit mit ihm setzen, die Schrecknisse der Natur kann sie mit den Schrecken des Krieges zusammenwirken lassen, wie Kotzebue auf dem erschütternden Gemälde des Gefechtes an der Teufelsbrücke. Dennoch stößt auch diese um so viel beweglichere Kunst auf nicht geringe Hindernisse. Eine ganze Schlacht kann ja natürlich auch das Werk des Malers nicht umspannen; nur ein Teil kann zur Darstellung kommen, und es muß ein bedeutender, es muß, wenn ein Bild alles sagen soll, der bedeutendste sein, derjenige, in welchem sich aufs überzeugendste der Charakter des Ganzen ausspricht. Da findet sich nun der Künstler in schwieriger Lage gerade einem

Stoff gegenüber, auf dessen Darstellung er nicht kann verzichten wollen: den Schlachten der neueren Zeit. Der Geist und Charakter des Ganzen kann sich in einem Momente voller nicht aussprechen als in einem solchen, wo der Feldherr, wo die Häupter sich am Kampfe persönlich beteiligen; solche Momente brachte der antike Krieg, der in gewissem Sinne verglichen mit dem modernen immer naiv blieb; sie sind in der stärksten Bedeutung des Worts heroisch zu nennen, die Kunst aber liebt das Heroische; bewegt sich ein Kampf um große Ideen, ist er ein Welt- und Prinzipienkampf, so ist es der große Inhalt, der im Zusammenstoß der führenden Herrscher persönliche Gestalt annimmt, Fleisch und Blut wird und sich zu einer schlagenden Wirkung zusammenfaßt. Es gibt, wenn man diesen höchsten Maßstab anlegt, kein Schlachtbild, welches über das berühmte in Pompeji ausgegrabene Mosaik: die Schlacht bei Issus, gestellt werden könnte. Von links stürmt Alexander der Große an der Spitze seiner Reiterei ein, durchbohrt hart vor dem Streitwagen des Darius einen Perser, der sich wie ein Wurm an der Lanze krümmt; vorgebeugt über die Brüstung des Wagens, die großen orientalischen Augen weit aufgerissen, sieht der König auf den Schrecklichen und sein Opfer; schon hat sein Wagenlenker die Rosse gewendet, ein anderer ihm ein Reitpferd herbeigebracht, unmächtig murrend ergreift die auserlesene Reiterschaar der königlichen Leibwache die Flucht. Hier stehen Griechenland und Persien, Europa und Asien, Kraft und Pracht, eine ganze Zukunft von Bildung und von Stillstand des Geistes in den Personen ihrer höchsten Vertreter sich gegenüber. In demselben großen Sinne durfte Raffael seinen Gegenstand fassen, als er die Constantins-Schlacht malte. Der Kaiser selbst, die Lanze gehoben, führt sein Heer zum Siege, das unaufhaltsam den weichenden Feind nach der Tiber drängt, sein Gegner Maxentius ist hineingestürzt und kämpft zu Roß mit den Wellen, im Hintergrunde geht Verfolgung und Flucht in wildem Getümmel über die milvische Brücke. Hier ist es Christentum und Heidentum, die den Entscheidungskampf schlagen, und wenn das Brausen und Gewühle ein grausames Morden mit sich bringt, so weiß Raffael, wie wir ihn kennen, alles Wilde und Grasse durch den Adel der Form und den Rhythmus der Gruppen zu mildern und zu lösen. Es ist nicht anzunehmen, daß Leonardo da Vinci und Michelangelo

ebenso bedeutende Hauptgruppen in den Mittelpunkt jener Kartons gestellt haben, deren Komposition dem Raffaelschen Bild vorangieng und von denen uns leider nur Bruchstücke in Nachbildung erhalten sind. Der Sieg der Florentiner über die Mailänder bei Anghiari, den beide zum Gegenstand hatten, bot hiezu nicht den Stoff. Von Leonardos Werk ist uns durch die Kopie des Rubens und den Stich von Edelink noch der Kampf um die Standarte gerettet: vier Reiter, zwei gegen zwei um das Kriegszeichen raufend, ein Bild voll wilder Bewegung und Leidenschaft, worauf selbst die Rosse sich mit wütenden Bissen anfallen. Michelangelo wählte den Augenblick, wo die Florentiner durch Signale, welche die plötzliche Nähe des Feindes anzeigen, im Flußbad überrascht sind: in der Hast des Aufkletterns am Ufer, des eiligen Ankleidens und Wappnens war hier dem Meister der Zeichnung eine Fülle von Motiven, war der Energie seines Lebensgefühls ein Moment voll Kraft und Handlung gegeben. Beide Fragmente tragen das Gepräge des großen Styls in der Formenbildung, den ja eben diese schöpferischen Geister selbst begründet und als leuchtendes Muster dem Jahrhundert und aller Zukunft überliefert haben. Die Bewaffnung und Kampfesweise der Zeit war immer noch der antiken ähnlich genug, um diesen Styl zuzulassen, ja zu fordern, denn noch gab es keine Maschinen, die dem einzelnen Mann die volle Tätigkeit ersparten, worin alle organischen Kräfte der menschlichen Gestalt in die Erscheinung heraustreten. Der moderne Künstler wird, wenn er Schlachten des Altertums oder selbst des Mittelalters darstellt, allerdings diesen Meistern auf der Bahn des großen Styles sich anschließen, auch eine Hauptgruppe, worin Feldherrn und Herrscher selbst die Waffen führen, wird ihm bei solcher Stoffwahl in manchen Fällen sein Gegenstand bieten oder erlauben; Kaulbach durfte in seiner Hunnenschlacht den wilden Attila selbst als Vorkämpfer seiner neubelebten Leichen dem stolzen Römer entgegenstellen. Anders, wenn der moderne Krieg darzustellen ist. Das ferntreffende Geschoß, die ungemein großen Massen, worin der Einzelne immer mehr verschwindet, die Uniform, welche dies Verschwinden — für den Maler nachteilig genug — in verbreiteter Farbengleichheit zum Ausdruck bringt, die äußerste Seltenheit des Falles, daß benannte Hauptgrößen sich unmittelbar am Kampfe beteiligen: alles dies bedingt den realistischen Styl und

das Schlachtenbild ist dadurch mehr und mehr zum historischen Genrebild geworden. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, es sei in diesen Grenzen kein Kunstwerk möglich. Der Maler wird aus einer großen Schlacht einen einzelnen Moment herausgreifen, der die Einbildungskraft entschieden genug anregt, um sich eine Vorstellung vom Charakter des ganzen Kampfes zu machen; kann er seinem Bild keine schlechthin bedeutende Hauptgruppe zum Mittelpunkt geben, so ist dadurch eine bedeutende, eine treffend bezeichnende nicht ausgeschlossen, wobei ihm doch zustatten kommt, daß in unsern neuesten Kriegen die Offiziere weit mehr als früher sich zur Pflicht machen, voranzugehen und sich auszusetzen. Ein Kunstwerk will Einheit, anschauliche Einheit; es genügt hiezu nicht, daß *ein* Geist durch das Ganze gehe, er muß sich in einer Gruppe oder Figur zusammenfassen, die sich als herrschende Mitte hervorstellt. Das Raufen, das Hauen, Stechen, Metzeln, dieses Bild einer unterschiedslosen Reibung wilder Kräfte, wie es die Naturalisten des siebzehnten Jahrhunderts zu geben liebten: es ist, gestehen wir es uns, uninteressant, ist Genrebild in sehr untergeordnetem Sinne des Worts; der Anblick jener Scharmützel, wie sie ein Falcone, Bourguignon, Tempestà, Salvator Rosa, Rugendas, selbst Wouwerman (dessen Wert und Bedeutung in andrem Gebiete liegt) so häufig gemalt haben, wird daher, obwohl es an Feuer, Leidenschaft, Ton und Stimmung nicht fehlt, in der Wiederholung ermüdend. Dem Charakter des Genre in dem bessern Sinne, der keineswegs den Vollwert eines Kunstwerks ausschließt, hat die neuere Schlachtenmalerei unaufhaltsam immer mehr sich zugewendet. Das Pathos der Revolution, das noch in die erste Periode der napoleonischen Zeit nachwirkte, führte ein schwungvoller gestimmtes Geschlecht in den Kampf als jenes, das die Kabinettskriege der vorangehenden Jahrhunderte geschlagen hatte; folgerecht drang dieser Geist auch in die Kunst ein und goß ein neues, höheres Leben in das Schlachtenbild. Gerard und Gros eröffnen eine neue Epoche dieses Zweigs der Malerei mit den großen Formen des hohen, pathetischen Styls. Aber Gericault — im Grunde doch auch schon Gros — lenken zum realistischen, zum genreartigen Styl ein, der sich nun nach dem in der Natur der Sache liegenden Gesetze weiter entwickelt, bis er in Horace Vernet seinen lebendigsten Repräsentanten findet. Resolut, feurig, geistreich, voll

packender Naturwahrheit und schlagender Wirkung, straff und doch leicht, ein haarscharfer Kenner des Troupier und seines Gehabens und Gebarens, höchst vieltätig und fruchtbar: einen Künstler, der diese Eigenschaften in sich vereinigt, müßte man als den Vollender der modernen Schlachtendarstellung preisen, wenn ihm nicht ein Etwas abgienge, das doch mit dem Realismus gar wohl vereinbar, das gewisse Etwas, das doch ein Unendliches ist, das gewisse Feuer von höherer Herkunft, wie es auch in Formen, die ganz den Stempel der Naturwahrheit tragen, leuchtend hervorbricht, wenn ein Künstler von der Macht des Genius getragen ist. Seinem Talente kam zustatten, daß die neueren Kriege wieder Nationalitäten mit malerischen Trachten in den Kampf geführt haben. Das ästhetische Interesse tritt bekanntlich mit dem Interesse der Zweckmäßigkeit in vielfachen Widerspruch; so können auch Kulturformen, Bewaffnung, Kampfesart, die unserer Kriegskunst in die Länge nicht zu widerstehen vermögen, dem Künstler höchst erwünscht sein. Auch frühere Kriege der neueren Zeit, die Kämpfe in Spanien, Tirol, in Griechenland, im Kaukasus haben der Schlachtenmalerei die willkommenen Motive geboten, um Wechsel und buntes Leben in die Eintönigkeit unserer taktischen Ordnungen und uniformen Massen zu bringen, und deutsche Meister haben dies so gut benützt als französische.

Wir sind nicht so arm an bedeutenden modernen Schlachtenmalern, um durch einen Horace Vernet und seine Zeitgenossen und Nachfolger jenseits des Rheins in beschämenden Schatten gestellt zu werden, nur sind gerade diejenigen Kräfte, die wir ihnen als geistvolle Realisten an die Seite zu setzen hätten und die durch gewisse echt deutsche Züge doch ganz die Unsrigen sind, nicht als Maler so in das volle Licht herausgetreten wie der berühmte Franzose; Adolf Menzel hat sein Bestes, die durch und durch charakteristische Darstellung des Siebenjährigen Kriegs und seines Helden, in Illustrationen, Horschelt seine wahrhaft erlebten, tief naturwahr geschilderten Szenen des Tscherkessenkriegs in Federskizzen niedergelegt, und ihn hat ein früher Tod uns jüngst hinweggenommen. Viele achtungswerte Namen, einen Peter Heß, Monten, Adam, Steuben, Norden, Diez, Camphausen, Bleibtreu kann ich nur nennen, ohne ihr Talent, ihren Styl und ihre Stoffe zu charakterisieren, den Gang zu verfolgen, den der Zweig der Malerei, von dem wir sprechen, bei uns

genommen hat, und namentlich die neue Belebung zu schildern, die er den Befreiungskriegen verdankte. Noch eine Bemerkung aber kann ich mir nicht versagen, die uns zugleich auf den bleibenden Zug der deutschen Malerei zum großen Styl und den ihm entsprechenden großen Stoffen des antiken Krieges führen wird. Da es so schwer, eine Schlacht zu vergegenwärtigen, da die Versuchung so groß ist, ein Chaos des Würgens ohne geistige Einheit dem Auge vorzuführen, so beschränkt sich die Kunst gerne auf das Vorher oder Nachher: sie gibt einen dem Kampfe vorhergehenden Moment, um die Phantasie das bevorstehende Furchtbare ahnen, oder einen nachfolgenden, um sie auf das vergangene zurückschließen zu lassen. Ein zwar kleines Bild von einem Franzosen, Protais, soll mir dienen, zu zeigen, wie der Moment vor dem Gefechte künstlerisch wirksamer sein kann als dieses selbst; es ist Ihnen unter dem Namen avant l'attaque bekannt: Jäger, das Zeichen zum Angriff erwartend, jede Bewegung gespannter Nerv, und doch kein Zug weder von Angst noch von gezwungener Fassung, ein Bild, so frisch wie der kühle Morgen vor Sonnenaufgang, in dessen herber Luft diese Krieger ihr blutiges Tagewerk anzutreten bereit sind. Ein Schweizer (Landerer aus Basel) hat den Moment dargestellt, wo der Hauptmann die Landsknechte vor Anbruch der Schlacht von Marignano zum gewissen Tode weiht. Er streut eine Handvoll Erde über sie und in Ausdruck und Haltung liest man leicht die Worte, die er spricht: „wie ich diese Erde über euch streue, so wird heute abend jeder von euch als Leiche am Boden liegen; ich erwarte, daß ihr streitet und sterbet mit Ehren!“ Sie haben es versprochen und gehalten. — Noch sei ein Bild von einem deutschen Meister, von Leutze, genannt, realistisch im Styl, aber ein historisches Gemälde durch die bekannte Größe, die es zum Gegenstand hat, und durch den Geist der Auffassung, der ganz von dieser Größe durchdrungen ist: Washington in der Dämmerung eines Wintermorgens über den Delaware setzend, um die Feinde in ihrem Lager zu überfallen. Der Fluß treibt mit Eis, dessen Schollen die Bootsmänner mit Rudern und Haken erst beiseite stoßen müssen, um vorwärts zu kommen, die Bewaffneten hüllen sich frierend in ihre Mäntel, aber hochaufgerichtet, den einen Fuß auf eine Bank gehoben, ganz Auge nach den fernen Wachfeuern spähend, ganz straffer Wille, ganz Entschluß, ganz Mann steht der Held da, der

Befreier Amerikas. — Wie manche Gemälde wären nun anzuführen, welche den fruchtbaren Moment am andern Ende des Ganzen suchen, indem sie uns die Walstatt nach der Schlacht vorführen und uns durch sie den blutigen Vorgang erzählen lassen, der auf diesem Schauplatze gespielt hat. Da genügt weniges: rauchende Trümmer von Gebäuden, Leichen, Sterbende, Freunde, die ihnen die letzte Labung reichen; doch der Maler mag den Zuschauer auch selbst in das Bild einführen, doppelt ergreifend, wenn dieser Zuschauer zugleich der Urheber des furchtbaren Schauspiels ist, wie Napoleon auf dem Bilde von Gros: das Schlachtfeld von Eylau. Aber ein figurenreicheres Werk, das nicht den Moment der bereits eingetretenen Ruhe, sondern die letzte Stunde eines Vertilgungskampfes darstellt, ist die gewaltige Komposition von Cornelius im Heroensaale der Glyptothek in München: die Zerstörung Trojas; wohl das Großartigste, was der ernste, hohe Geist des Meisters geschaffen hat. Wie verscheuchte Tauben klammern sich die Töchter an die greise Hekuba, die wie versteinert vor sich hinaus in den Abgrund des Schicksals starrt, hinter ihnen, die Gruppe überragend, steht Kassandra mit wehendem Haar, in Prophetenwahnsinn die Gerichte der Nemesis verkündend, welche die Zukunft noch in ihrem Schoße birgt, zur Seite ist sterbend, das zerbrochene Schwert noch in der Rechten, Priamus niedergesunken, der welke königliche Greis, ein Bild der Endlichkeit aller Größe auf Erden. Wie aber die Feinde noch wüten, zeigt eine Gruppe zur Linken: es ist Neoptolemus, der den Astyanax am Fuße gepackt hat und eben mit wilder Bewegung des schönen Heldenleibs ausholt, ihn über die Zinnen der Mauer zu schleudern.

Ein anderes weites Gebiet reiht sich an die Schlachtenmalerei: das Bild des Soldatenlebens außer dem Kampfe, das eigentliche militärische Genrebild. Abschied, Marsch, Halt und Erfrischung, das Lager mit seinem Scherz und Spiel, Beiwache am Feuer, Quartier, Schrecken der Plünderung und Verwüstung, Trauer um Gefallene, Heimkehr: eine Welt von Motiven heiterer, rührender, trauriger Art liegt in der breiten Fülle dieses Stoffes. Wouwerman hat in einem Teile dieses Gebiets seine Bedeutung, soweit sie überhaupt in die Sphäre fällt, von der wir sprechen; Horace Vernet ist wiederum zu nennen, Meissonier mit der feinen Juwelierarbeit seiner Kleinbilder darf nicht unerwähnt bleiben; um aber auch hier mit

einer mächtig stylvollen deutschen Schöpfung zu schließen, weise ich auf die Komposition von Rethel: Hannibals Zug über die Alpen; welche Reihe von furchtbaren Kämpfen mit allen Schrecken des Gebirgs, mit den Anfällen barbarischer Bergvölker, den tosenden Bergwassern, mit Eis und Schnee, mit den Gefahren der jähen Felshöhen, von deren einer in wildem Knäuel ein Elefant, Pferde und Menschen in die Tiefe stürzen, während ein Teil der Fallenden sich an zackigen Baumstämmen spießt! Auf dem letzten Bild aber sind die Drangsale überwunden, auf freier Höhe steht Hannibal und zeigt den Müden Italien, das ersehnte Ziel. —

Die geistigste, die geistig konzentrierteste aller Künste, die Poesie wird nicht die letzte sein, wenn es gilt, dem Krieg abzugewinnen, was er der idealen Anschauung bietet. Oft genug freilich wird sie in ihrem eignen Leben zu sehr unter ihm leiden, um nur überhaupt unverkümmert sich zu erhalten; wie die allgemeine Verwilderung sich in ihr spiegelt, die ein langer Krieg zur Folge hat, davon gibt in unserer Literatur die sogenannte zweite schlesische Schule ein nur zu sprechendes Bild; aber auch vom umgekehrten Fall ist ein Beispiel in naher Erinnerung: zur Zeit der napoleonischen Herrschaft war unsere Dichtkunst unter der Überreife einer schöngeistigen inneren Bildung, die „nach außen nichts bewegen" konnte, erkrankt, in ein eitles Spiel der Ironie ausgeartet; die Befreiungskriege führten ihr neue, gesunde Luft zu und verjüngten ihr welkendes Leben. Doch wir sprechen vom Inhalt, vom Krieg als Gegenstand, und fragen, wie sich die Zweige der Dichtkunst dazu verhalten.

Das echte, ursprüngliche Epos ruht auf der Heldensage, die Heldensage spiegelt das vorgeschichtliche Jugendalter der Völker, dessen erste Leidenschaft immer der Krieg, dessen erste Tugend die Tapferkeit war. Um Krieg dreht sich die Handlung, Helden gilt es zu besingen, an das Bild ihrer Taten knüpft sich die große, freie, weite und doch mit liebevollem Blick auf den einzelnen Erscheinungen des tüchtigen Gesamtdaseins verweilende Anschauung eines ganzen Völkerlebens und in ihm der Menschheit. — Einem Krieg wegen Frauenraubs, der die vereinigten Stämme der Griechen nach der Küste Kleinasiens führte, verdanken wir die homerischen Gesänge. Grundnaiv und nur um so poetischer ist Taktik und Strategie: Einzelkampf auf Streitwagen und zu Fuß mit Speer und Schwert,

Eroberung einer feindlichen Stadt durch die kindliche List mit dem hölzernen Pferde. Die hellen Knaben sind sie, diese Helden; wer den andern zwingt, ist die Frage; an Waffenpracht, Essen und Trinken erfreut sich wie ein Kind der Heros und der Dichter. Aber was für Knaben! Wahrlich ideale Knaben, die Edelsten Griechenlands, leuchtende Typen des Nationalcharakters, seine Grundzüge in plastischen Gestalten zusammengefaßt. Wild wie die Lohe der Feuersbrunst im Kampf, sind sie doch jedem edlen Gefühl offen, fein und klug und groß an Geist. Götter beschützen, Götter verfolgen sie, von einer Göttin stammt der Herrlichste unter ihnen, der jugendliche Mann Achilles, aber traurig groß und schön steht über ihnen das allgewaltige Schicksal.

Ein Sprung führt uns von diesen plastischen Gestalten zum rauhen nordischen eisernen Ritter, zu den Nibelungen-Recken, die aus den Helmen den „heiz vliezenden bach holen“, auf die Panzerringe hauen, daß der feuerrote Wind herausfährt. Es ist eigentlich nicht Krieg, was im Nibelungenliede den blutigen Schluß bildet, sondern Familien- und Vasallenkampf, angestiftet durch ein Weib, das aus einer innig liebenden Braut und Frau durch den zurückgehaltenen Drang der Rache für die Ermordung des teuren Mannes und den Raub des Hortes zur Furie wird; aber die Dichtung nimmt, ohne irgend nach den Grenzen des geschlossenen Raumes zu fragen, der den Schauplatz bildet, so große Zahlen an, führt so große Massen in den Streit, daß er wie Krieg erscheint. Furchtbar schwül sind die Stunden, nachdem die rheinischen Helden, mit klarem Wissen und festem Mut in ihr Schicksal reitend, in Etzelenland angelangt sind. Der Kampf bricht los mit dem Überfalle der Knappen durch Blödelin, Dankwart der Ritter, unter dessen Obhut sie abseits ihr Mahl einnahmen, haut sich durch, tritt mit hochgehobenem blutigen Schwerte in den Rittersaal und verkündet, was geschehen. „Nu trinken wir die minne unde gelten's küneges wîn! der junge vogt der Hiunen, der muoz der allererste sîn!“, mit diesen Worten fährt Hagen auf und schlägt Etzels und Chriemhildens Kind Ortlieb das Haupt ab, daß es der Mutter in den Schoß fällt, sogleich zieht auch sein treuer Waffenbruder Volker, der Spielmann, — er „videlte ungefuoge, — sîne Leiche (Weisen) lûtent übele, sîn züge sint rôt, — ez ist ein rôter anstrich, den er zem videlbogen hât —“; der Kampf ist los

und endet mit dem Tod aller Hunnen, die im Saale sind; es tritt eine jener langen Pausen ein, die von nun an nach jedem abgeschlagenen Angriff wiederkehren und einen Rhythmus furchtbarer Art begründen, eine Stille voll Schauer und Weh um das, was geschehen, voll dunkler Spannung auf das, was bevorsteht. Iring, Markgraf von Dänemark, nimmt jetzt mit tausend Mann den Kampf auf, sie alle fallen, und er selbst durch Hagens Schwert. Nun beschließt Chriemhilde, den Saal zu vereiten (verbrennen), den die Nibelungen nicht verlassen können, ohne von einer unwiderstehlichen Überzahl erdrückt zu werden; doch bietet sie Frieden an unter der Bedingung, daß sie Hagen herausgeben; er ist es ja, dem eigentlich allein ihre Rache gilt, um seinetwillen hat sie das Blutbad angehoben, um an ihn zu gelangen, schont sie die eignen Brüder, all die Ihrigen nicht. Die Forderung wird mit Unwillen abgewiesen: sie konnten „durch ir triuwe einander nit verlân.“ Der Saal wird angezündet, sie decken sich gegen die Brände mit ihren Schilden, trinken im glühenden Durste das Blut der Toten, schlagen am Morgen einen neuen Angriff der Hunnen ab, ihrer sechshundert sind noch am Leben und warten in den ausgebrannten Mauern, was da kommen werde. Jetzt beschwören Chriemhilde und Etzel den besten ihrer Mannen, den Markgrafen Rüdiger von Bechlarn, daß er seinen tapfern Arm dem Werk der Rache nicht entziehe. Er steht im tiefsten innern Kampfe. Er ist Etzels Vasall, er hat für ihn um Chriemhilden geworben, er hat ihr damals versprochen, ihr beizustehen, wenn es gelte, ein Unrecht zu strafen, das ihr widerfahren sei; aber die Nibelungen sind auf der Reise seine Gäste gewesen, er hat Freundschaft mit ihnen geschlossen und dem jüngsten der königlichen Brüder, Giselher, seine Tochter verlobt. Was er tut oder läßt, so wird er schuldig. Doch es siegt in seiner Erwägung die ältere Pflicht, er entschließt sich zum Kampf: „dô liez er an die wâge die sêle und ouch den lîp.“ Er kündigt den Freunden, die nun Feinde sein müssen, sein Vorhaben an; sie erschrecken, können es nicht fassen; er wollte, sagt er zu Gernot, daß sie zurück am Rheine wären und er tot mit etlichen Ehren. Hagens Schild, eine Gabe Gotelindens, der Gemahlin Rüdigers, ist zerschlagen, er bittet ihn um den seinen; Rüdiger reicht ihn hin: „dô wart genuoger ougen von heizen trehen rôt; ez was die leste Gâbe, die sider immer mêr bôt deheinem degene von

Bechlâren Rüedegêr" (die letzte Gabe, die der gastfreie, freigebige Rüdiger noch einem Degen bot). Wie grimm Hagen war und wie zornig gemut, doch erbarmt ihn die Gabe, in tiefer Rührung dankt er ihm und verspricht ihm, ihn im Streite zu meiden. Nun schreitet Rüdiger zum Angriff, „des muotes er ertobte", im wilden Gewühle des Kampfes erschlagen er und Gernot sich gegenseitig und endlich fallen — „der tôt, der suochte sêre" — auch alle seine Mannen. Es wird still, eine neue schwüle Pause bereitet das Ende vor. Jetzt tritt Dieterich von Bern auf die Bühne, der bei dem ersten Beginn des Kampfes den Saal verlassen und sich vom Streite fern gehalten hat. Er schickt seinen alten Waffenmeister Hildebrand an der Spitze seiner Mannen, die Nibelungen zu fragen, wie alles gekommen sei und Rüdigers Leichnam zu verlangen; sie sollen unbewaffnet gehen, sie gehorchen nicht, es fallen aufreizende Reden, der wilde Wolfhart kann seiner Streitlust nicht widerstehen, springt an den Feind, die andern folgen, der Kampf entbrennt und rafft alle hinweg außer Hildebrand, der mit Not sich durchhaut, um seinem Herrn die grause Mähr zu bringen; aber auch von den Nibelungen ist bis auf Hagen und Gunther nicht e i n e r mehr am Leben. Nun legt Dieterich selbst sein Streitgewand an, geht hin, findet die beiden an die Mauer des Saalbaus gelehnt und verlangt, daß sie sich ergeben; er will sie dann schützen und heimgeleiten. Das wolle Gott vom Himmel nicht, sprach da Hagen, „daz sich dir ergäben zwêne degene, die noch sô wêrlîche gewâfent gein dir stênt und noch so ledielîche vor ir vîenden gênt". Dieterich greift ihn an, verwundet, bindet ihn, führt ihn vor Chriemhilde und empfiehlt ihr, ihn zu schonen; sie läßt ihn ins Gefängnis abführen. Er kehrt zurück, bezwingt König Gunther und mit ihm geschieht dasselbe. Chriemhilde tritt zu Hagen in den Kerker, sie verlangt von ihm den Nibelungenhort; er weigert, zu verraten, wo er versenkt ist, so lang noch e i n e r seiner Herren lebe. Jetzt läßt die Schwester dem Bruder das Haupt abschlagen und trägt es an den Haaren vor Hagen: du hast nun, sagt dieser, nach deinem Willen alles zu Ende gebracht und ist alles ergangen, wie ich es stets mir gedacht, den Schatz weiß nun niemand als Gott und ich, der soll dir Valandin (Teufelin) nun für immer verholen sein! So hab' ich doch noch Siegfrieds Schwert, erwidert sie, zieht es und schlägt ihm das Haupt ab. Hildebrand springt hinzu und haut sie

zu Stücken. — „Mit leide was verendet des Küneges hôhzît (Fest), als ie die liebe leide ze allerjungiste gît" (wie stets die Freude Leid zu allerletzt gibt).

Ich wollte mir nicht versagen, in raschen Zügen dies große Bild Ihnen vorüberzuführen. Unserer Heldensage ist nicht die Gunst widerfahren, daß der Stoff von so künstlerischer Hand geformt worden wäre wie der griechische; es sind Glieder, wie in rauhe Leinwand gehüllt, Heldengestalten, wie in Granit unvollkommen und grob gemeißelt, aber so oft ich sie wieder betrachte, muß ich mir sagen: wie echt deutsch sind doch diese Charaktere! Derb, rauh, wild im Kampf, aber brav, treu, gründlich unverdorben, unverbrüchlich ehrenhaft und wie gut und weich, wo ihnen ans Herz gerührt wird! Ich habe gesagt, durch die Größe der Zahlen erscheine ein häuslicher Kampf wie ein Krieg, und da auch fremde Nationalitäten, die Dänen, die bunte Völkermenge, die der Name der Hunnen in sich befaßt, in den Streit hineingezogen werden, so ist es ein Krieg, worin deutsche Tapferkeit über alles geht; durch dieselbe Weite des Umfangs erhält das allgemeine Sterben eine Bedeutung von Unendlichkeit, gemahnt uns wie Weltuntergang, wie Götterdämmerung, und furchtbar tragisch waltet das Schicksal: von dem ersten kleinen Fehl Siegfrieds und Chriemhildens geht eine alles umschlingende Kette aus, wird ein Rad in Bewegung gesetzt, das rollend e i n Dasein ums andere erfaßt, in seine Zähne hereinreißt und zermalmt.

Es kann nicht mein Vorhaben sein, die Literatur des Epos zu durchwandern; ich mußte mit Schweigen das orientalische, mußte das römische, Virgils Aeneis, und muß ebenso das romanische, Ariost, Tasso, Camoëns übergehen. Aber nicht übergehen darf ich ein deutsches Idyll, das der Dichter durch den homerischen Geist der Behandlung und die Größe des Hintergrunds in die Höhe des Epos gehoben hat: Hermann und Dorothea; ich darf nicht, weil es gilt, unserem größten Dichter Raum zu geben, daß er sich selbst von einem Vorwurf reinige. Es ist wahr, daß Goethe im Befreiungskrieg sich verdrossen von der Begeisterung der Nation abgewendet hat, aber der Schluß dieser vollkommensten seiner größeren Dichtungen mag zeugen, daß Herz und Geist richtiger bestellt waren, als er selber in Stunden weltscheuer Verstimmung sich und uns gestand.

Denn wie Hektor steht hier dieser Hermann aufgerichtet, da Dorothea, mitten im Glück zagend, der gefahrvollen Zeit gedenkt und den Boden unter sich schwanken fühlt, — nein, wie Hermann der Deutsche, denn nicht umsonst trägt er ja diesen Namen —, und wie aus Prophetenmund, als ahnte er, als ahnte der Dichter, was wir Enkel Großes erlebt haben, spricht er die mannhaften Worte:

„Dies ist unser! So laßt uns sagen und so es behaupten!
Denn es werden noch stets die entschlossenen Völker gepriesen,
Die für Gott und Gesetz, für Eltern, Weiber und Kinder
Stritten und gegen den Feind zusammenstehend erlagen.
Nicht mit Kummer will ich's bewahren und sorgend genießen,
Sondern mit Mut und Kraft! Und drohen diesmal die Feinde
Oder künftig, so rüste mich selbst und reiche die Waffen!
Weiß ich durch dich nur versorgt mein Haus und die liebenden Eltern,
O, so stellt sich die Brust dem Feinde sicher entgegen,
Und gedächte jeder wie ich, so stünde die Macht auf
Gegen die Macht und wir erfreuten uns alle des Friedens!"

Nur eines ist dunkel in dem herrlichen Schluß: man versteht nicht, warum der Dichter im vierten Vers nur den einen Fall, den des Erliegens, nennt, warum er nicht hinzusetzt: „oder die freche Gewalt abwehrten mit siegendem Schwerte!"

Die lyrische Poesie, die Poesie der Stimmung, wird dem Kriege nicht nur nachfolgen, um ihn zu besingen, sondern sie wird mit ihm gehen; von ihr gewiß nicht gilt das Wort, daß im Kriegeslärm die Musen schweigen. Sobald einmal der Krieg aufhörte, tierisch wilder Kampf zu sein, hat jedes Volk seine Lieder der Anfeurung gehabt, und Tyrtäus, der den Spartanern Mut einsang, war nicht der erste, auch bei den Griechen nicht der erste Kriegsdichter, wie Simonides, von dem jene in ihrer schlichten Kürze so erhabene Inschrift auf dem Grabmal der Thermopylen stammt, nicht der erste, der vollzogene Taten der Helden besang. Heldenlieder singend giengen die alten Deutschen in die Schlacht, den Normannen schritt bei Hastings Taillefer voran und sang das Rolandslied. Neues Leben, höheres Feuer hauchen große, geistig bewegte Zeiten in den Kriegsgesang; die Marseillaise, drangvoll, pathetisch, deklamatorisch

vorwärts stoßend trägt wie auf Flügeln des Sturmes die Franzosen in die Revolutionskriege, aber nachdem sie aus Freiheitskriegern Eroberer geworden, dringt aus der Seele des von schwerem Schlaf erwachten deutschen Volkes ein anderer Ton dem Laute der sprühenden Leidenschaft entgegen: ein voller, inniger Herzenston, der reine, helle Klang der Lieder unseres Körner, des jugendlichen Sängers, dem es beschieden war, den Heldentod zu sterben, unseres Schenkendorf, Arndt, Rückert, Uhland, und wie Trompetenschall schmettert dazwischen Schillers Reiterlied. — Es ist eine der schönen Wirkungen des volkstümlichen Krieges, daß, von gebildeten Geistern gedichtet, solche Lieder in die Massen dringen; doch diese bleiben nicht bloß empfangend, der einfache Krieger selbst läßt als ehrlicher, unberedter, unbeholfener, naiver Volksdichter sich hören. Der Kampf eines tüchtigen, tapferen deutschen Stammes um Recht und Freiheit hinterließ uns die Dithmarsen-Lieder, Hans Suter besang die Schlacht von Sempach, worin er selbst mitgefochten, Veit Weber die Schlacht von Murten; der Kriegsdienst wird Handwerk, der Landsknecht singt von seinem ungebundnen Leben, seinen Gefechten, und wir haben unter manchen Landsknechtsliedern eines auf die Schlacht von Pavia, das uns so stimmungsvoll als kunstlos mitten in das Blutbad des schrecklichen Kampfes versetzt. So sind uns Lieder aus den Reformationskriegen erhalten, aus den früheren und späteren Kämpfen mit den Türken — wer kennt nicht: „Prinz Eugen, der edle Ritter?" — aus dem Siebenjährigen Kriege; da fängt eines an:

„Wer hat sich denn dies Liedlein erdacht?
Es haben's drei Husaren gemacht,
Unter Seidliz sind sie gewesen,
Sind auch bei Prag selbst mitgewesen,
Viktoria! Viktoria! König von Preußen ist da."

und vorwärts bis in die neuesten Kriege ertönt in schlichten Reimen Mut, Kampflust, Klage, Siegesfreude und Spott auf den Feind aus Soldatenmund. — Da diese Lieder, wie schon angedeutet, nicht bloß vom Kampfe singen, sondern alle Zustände des Soldatenlebens sich in ihnen spiegeln, so stellt sich der Genremalerei, die sich an das Schlachtgemälde reiht, ein entsprechendes Gebiet in der Poesie gegenüber; lustig, scherzend, leichtsinnig, jubelnd, kühn, stürmisch, furcht-

los und trauernd, klagend, seufzend, in allen Tönen hallt ein reicher Liederchor alles wider, was der Soldat genießt und erleidet, strebt und wagt. Lieder des Schmerzes zeugen insbesondere von der furchtbaren Härte des Zwangs zum Dienste, des Dienstes und der Strafen in der Zeit der gepreßten, geworbenen Heere, und wehmutvoll beklagt in den Strophen: „zu Straßburg auf der Schanz" der zum Tod verurteilte Fahnenflüchtling sein Schicksal. — Es bleibt noch zu erinnern, daß kaum irgend so schön als in der Kriegsstimmung Kunst- und Volkspoesie sich verschmolzen haben. Kunstdichter haben Lieder geschaffen, so rein im Tone des Volks, daß dieses sie singt, als wären sie aus seiner Mitte hervorgegangen; in Friedrich Müllers Lied: Soldatenabschied („Heute scheid' ich, heute wander' ich —"), in Uhlands: „Ich hatt' einen Kameraden", in Wilhelm Hauffs: „Morgenrot! Morgenrot!" und: „Steh' ich in finstrer Mitternacht": in diesen und so manchen andern spricht das Gefühl so schlicht und innig, daß der Unterschied zwischen Bildung und Volksseele sich in einen Klang auflöst.

Mit dem Liede haben wir auch die Musik schon genannt, denn es lebt wahrhaft nur in seiner Melodie, nur im Gesang. Aber auch in selbständiger Form gesellt sie sich zum Kriege und schöpft reiche Nahrung aus diesem Bilde der Kraft. Im Marsch ermuntert sie die Müden, durch den Mund der Trompete ruft sie zum Kampf und aus dem Kampf, ja oft genug hat ihr begleitendes Spiel nicht nur in leeren Stunden die Krieger erheitert, sondern ist Mut erweckend mit ihnen kühn in den Schlachtsturm gegangen, und endlich verherrlicht sie in großen Tongebilden Tat, Sieg und Opfertod der Helden.

Wir haben noch vom Drama zu sprechen und dürfen vorausschicken, daß in Griechenland die Blüte dieser höchsten Form der Dichtkunst eine der Wirkungen der Perser-Siege war. Den Inhalt aber für das Schauspiel kann nur in bedingter Weise der Krieg abgeben. Die Handlung kann sich am Kampfe der Waffen verlaufen, aber ihre Angel muß sich um tiefere Konflikte drehen; sittliches Recht oder Unrecht im innern Leben des Willens, Schuld und Verantwortung vor dem ewigen Schicksal: das ist die Frage; Heldenmut und Standhaftigkeit gegen feindliche Gewalt sind kein hinreichender Stoff für den dramatischen Dichter, und die Bühne tut gut, das sinnliche Schauspiel des Kampfgetümmels soviel als möglich zu ver-

meiden; die rühmliche Tat eines Zriny ist epischer, nicht dramatischer Stoff.

Als der Schöpfer der griechischen Tragödie, der bei Marathon, Salamis, Platää selbst mitgekämpft hat, als Äschylos seine „Perser“ dichtete, wurde die dramatische Siegesfeier in seiner Hand zu einer Tragödie der Schuld und Nemesis. Hier vernimmt man kein Wort des Hohns über den geschlagenen Feind, wie denn der reine Sinn der Griechen schon in früher Zeit eine fromme Scheu vor Ausbrüchen des Jubels im Rausche des Sieges zeigt; im Homer schon wird Eurykleia, da sie beim Anblick der getöteten Freier laut aufjubelt, von Odysseus mit den Worten zurechtgewiesen:

„Freue dich, Mutter, im Geist, doch beherrsche dich, jauchze nicht laut auf!
Sündhaft ist frohlockender Ruf vor erschlagenen Feinden.“

Die unendliche Wehklage der Perser ist der einzige Triumphgesang des Dichters; der Übermut von der Gottheit gestraft: dies ist der hochreligiöse Inhalt seiner ernsten Dichtung. In dunkler Bangigkeit um das stolze Heer in Feindesland zieht zu Anfang der Chor auf, schwere Träume haben Atossa, die Mutter des Xerxes, erschreckt. Jetzt erscheint ein Bote mit der Nachricht der Niederlage bei Salamis: weh! weh! beginnt er, gefüllt mit Leichen ist Salamis Strand! Ein herrliches Bild in seinem Berichte ist das Heransegeln der griechischen Flotte zum Kampf:

„Als nun mit seines Wagens Lichtgespann der Tag
Die ganze Meerbucht sonnenhell beleuchtete,
Da scholl fernher von den Hellenen freudiger
Gesang herüber und ihr Kriegslied jauchzt zurück
Des Felseneilands tausendstimmiger Widerhall. —
— Sofort die Woge schlugen sie mit rauschender
Seeruder gleichgemessnem Schwung dem Takte nach;
Da tauchten alle plötzlich auf vor unsrem Blick,
Voran in wohlgeschlossnen Reih'n erschien zuerst
Der rechte Flügel, hinter ihm in stolzem Zug
Die ganze Flotte; ringsumher erscholl zugleich
Vielfacher Ruf: Auf, Hellas Söhne, stürmt zur Schlacht!

Befreit des Vaterlandes Boden, Weib und Kind,
Befreit der Heimatgötter alten Sitz, befreit
Der Ahnen Gräber! Jetzt um alles gilt der Kampf!

Er berichtet die Seeschlacht, die Niederlage, berichtet, wie Xerxes, zuschauend vom Berg Ägaleos, laut aufschrie vor Jammer und sein Gewand zerriß. „Nun seufzt die ganze Asia, daß so sie verödet weit und breit", wehklagt der Chor, da er die Menge der Gefallenen vernimmt, auf sein und Atossas Flehen erscheint aus Nebeln des Styx der Geist des verstorbenen Königs Dareios, verkündet, daß bei Platää auch das zurückgelassene Landheer erliegen wird, und spricht der Tragödie ernsten Sinn aus: so strafen die richtenden Götter die Vermessenheit, die in wahnsinnigem Frevel selbst den Hellespont in Fesseln legte und in Hellas die Heiligtümer verwüstete; die Totenhügel der Gefallenen werden noch den späten Enkeln zeugen:

„Daß nicht zu hoch sich heben soll des Menschen Herz,
Daß Übermut zu tränenreicher Ernte schnell heranreift."

Zum Schluß erscheint mit wenigem Gefolge Xerxes selbst, der Geschlagene der Gottheit, mit zerrissenem Königsmantel, verstörtem Haar und unter den Jammertönen seines Wechselgesangs mit dem Chore verhallt der erhabene Gesang von der gerechten Weltordnung.

Auf drei Dichter muß ich das Bild der dramatischen Behandlung des Kriegs beschränken. Als zweiten führe ich Shakespeare auf, den großen Geistesverwandten des Äschylos. Der Aufruhr in Heinrich IV. ist Folge der Schuld, welche Lancaster durch den Sturz und die Ermordung Richards II. auf sich geladen hat: die stolzen Häupter des Adels empören sich in Waffen gegen ihn wie er gegen jenen. Wir verdanken diesem dramatischen Kriegsbilde die Gestalt Heinrich Percys des Heißsporns, des Mannes, dessen ganzes Wesen lodernder Feuergeist der Ehre ist, ihm gegenüber des Prinzen, der aus Wolken jugendlichen Leichtsinns zur Klarheit der Vernunft emporwächst, ein lichter und guter, in Brust und Kopf wohlbestellter Mensch wird; wir verdanken ihr Falstaff, die köstlichste humoristische Schöpfung des Dichters. Der lustige, dicke Schelm hat auch etwas vom miles gloriosus, und dies könnte uns auf die Motive führen, die der Krieg für die Komödie abwirft; wir hätten unter anderem von den

Hauptleuten Horribilicribrifax und Daradiridatumdarides im Lustspiele von Gryphius zu sprechen; doch wird uns noch ein anderes, bedeutenderes Werk der komischen Gattung begegnen, auf dessen Betrachtung wir wegen der Kürze der Zeit uns beschränken. Heinrich V. ist ein Triumphlied, eine schmetternde Siegesfanfare auf den Tag von Azincourt, wo ein ganz erschöpftes Heer den fünffach überlegenen französischen Feind besiegte, gedichtet im Vollgefühle der englischen Kraft, als die spanische Armada in alle Winde zerstreut war. Shakespeare hat sich nicht des Spotts auf den geschlagenen Feind enthalten wie Äschylos in seinen Persern, er hat das Bild seiner Prahlerei übertrieben, doch falsch ist es nicht, davon haben uns gründlich unsre letzten Erfahrungen belehrt. Dem Helden aber leiht er die reinen Züge edler Bescheidenheit und denselben Geist der Religion, der die Tragödie des Griechen durchdringt. Von oben erbittet er sich den Sieg in dem berühmten Gebete vor der Schlacht:

„O Gott der Schlachten! Stähle meine Krieger,
Erfüll' sie nicht mit Furcht, nimm ihnen nun
Den Sinn des Rechnens, wenn der Gegner Zahl
Sie um ihr Herz bringt. — Heute nicht, o Herr,
O heute nicht, gedenke meines Vaters
Vergeh'n mir nicht, als er die Kron' ergriff!"

Wiederholt und nachdrücklich — man erkennt deutlich des Dichters eignen Sinn — gibt er die Ehre des Siegs der gerecht waltenden Gottheit und läßt im Heer Todesstrafe ausrufen für den, der prahlt und den angeordneten Dankgebeten sich entzieht. — Über die unreife Jugendarbeit Heinrich VI. sei nur das eine gesagt, daß sie in chaotischem Bilde zeigt, wie durch Schwäche des Herrschers und Uneinigkeit alle Früchte der englischen Tapferkeit und Siege verloren gehen.

Und nun zu Schiller! Von ihm muß gerade recht die Rede sein, wenn es sich um die Poesie des Krieges handelt. Der Pulsschlag seines Dichtergeistes, nicht selten unterbrochen, schlägt kaum je so voll und ungehemmt, als wenn er in Kriegszeit und Kriegsleben sich bewegt; schon in seinem Jugendgedichte, „Die Schlacht", das mit so wirkungsvoller Kraft uns in die Momente des „wilden eisernen Würfelspiels" versetzt, hat er diesen Zug seines Talents an den Tag

gelegt; man fühlt ihm an, daß er ein Soldatenkind ist, im kriegerischen Element, unter dem Rasseln der Muskete und dem straffen Laute des Befehles aufgewachsen; freilich hängt auch ein anderes Schwert an seiner Seite, und er schaut sehr ernst, wenn er es zückt: das Schwert der Wahrheit, der Menschenwürde, der Freiheit; unbestritten aber ist, daß er Haltung und Farbe seines Gegenstandes nie so naturtreu getroffen und eingehalten hat, als da er einen Helden wählte, dessen Bild er auf den Grund jener reisigen, gepanzerten, wuchtigen, gestrengen, rauhen und wilden Zeit eines dreißigjährigen Kriegs zu zeichnen hatte, und es ist ein treffendes Wort, daß ein Pulvergeruch durch Schillers Wallenstein gehe; dies dramatische Gemälde ist gesättigt, getränkt vom Geiste der Geschichte, diese Melodie tönt und klingt vom Metalle historischer Wahrheit. Die Erzählung des schwedischen Obersten allein schon bewährt dieses Urteil. Eine Charaktergestalt von so harter Männlichkeit wie Buttler hätte Goethe schwerlich geschaffen. Das Vorspiel der tragischen Handlung, Wallensteins Lager, ist ein Kunstwerk im Kleinen, die Frucht einer Entäußerung, wie sie dem Dichter so rund und ganz im Großen nicht wieder gelungen ist. Wie hat er es angefangen, eine geworbene Soldateska, verwildert durch einen langen Krieg, die Geißel des Volkes, das sie beschützen sollte, uns so vorzuführen, daß wir unsere Freude daran haben? Er gibt sie schlechthin naiv; nicht ahnend, daß sie belauscht sind, sprechen diese Wildfänge behaglich ihre unbedingte Überzeugung aus, daß der Staat um ihretwillen, der Bauer, um sie zu ernähren, da sei. Wir müssen über den Unsinn dieser Verblendung lachen, das Lachen läßt keine Zeit zum Abscheu, und was in anderer Beleuchtung beklagenswert erschiene, wird komisch. Aber der Dichter geht höher, er hat sich Stellen vorbehalten, wo er das komische Sittenbild in den großen Styl des historischen Gemäldes hinaufrückt; wie eine dämonische Geisterjagd, wie das wilde Heer braust und fegt in der Schilderung des Holkischen Jägers die gefürchtete Reiterschar an uns vorüber; den höheren und edleren Geist aber, der auch ohne den sittlichen Inhalt eines reinen und großen Zwecks dem Wirken kühner männlicher Kräfte einen Schimmer des Idealen verleiht, den Geist der Ehre läßt er in gefühlten, hochgestimmten Worten aus dem Munde des ersten Kürassiers sprechen. Wächst schon in diesen Stellen der Soccus zum Kothurn, so ist es

noch mehr die finster große Gestalt des Feldherrn, die unsichtbar sichtbar wie ein Geist über den Hintergrund geht, und mit ihr der Gewitterhimmel der Schicksale Deutschlands, wodurch dies historische Lustspiel zu der Tragödie, deren Exposition es einleitet, sich selbst emporhebt. Nimmt man hinzu, wie der Dichter die bunte Masse durch den Unterschied der Waffenarten, Nationalitäten und Gesinnungen teilt und gliedert, wie er das ruhende Bild durch kleinere episodische Handlungen und eine größere, die Vereinigung der Truppen zu dem bekannten Beschlusse, dramatisch belebt, so fehlt nichts zur Begründung des Urteils, das ich vorangeschickt; Goethe hat als Künstler sein Höchstes geleistet, als er in Hermann und Dorothea die anspruchslose Form des Idylls durch stylvolle Behandlung zur Höhe des Epos steigerte, Schiller, als er in diesem kleinen historischen Genrebild, in Wallensteins Lager, das Naiv-Komische mit dem Tragischen zu e i n e r unvergleichlichen Wirkung verband. Doch wir wollen ihm da begegnen, wo mit dem Gehalt in seinem Geiste der höhere Gehalt im Gegenstande zusammentraf; sein Stoff im Wallenstein ist ein Krieg, in dessen Wirrsal die Idee, die ihn entzündet hatte, unter der Selbstsucht politischer Zwecke verschwand. Erst weltbürgerlich gesinnt und auf Patriotismus wie auf einen engen Nationalstolz herabsehend, öffnet er im Fortschritt Herz und Geist dem Verständnis der Vaterlandsliebe, und eine reine Jungfrau wird zum Genius des gerechten und heiligen Kriegs um die höchsten Güter eines Volkes; goldene Worte, unzählige Male, bis zum Mißbrauch, in Rede und Schrift, und doch nie oft genug wiederholt, streut er wie leuchtende Sterne in dieses Bild voll Handlung und Begeisterung, Worte wie:

„Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr alles freudig setzt an ihre Ehre.“ —
„Was ist unschuldig, heilig, menschlich, gut,
Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?“

Die politische Idee füllt sich mit neuem Inhalt im Wilhelm Tell; nicht gegen den Angriff einer fremden Nation, sondern gegen Gewalt und Unrecht im Innern und gegen den schlimmeren Feind, die eigene Uneinigkeit, ist hier der Kampf gerichtet, Freiheit durch Eintracht ist die Losung. Nächtlich auf grüner Matte am wallenden See

unter dem gestirnten Himmel tagt ein Volk von Hirten und beschwört bei dem Lichte des Morgens, der die glühende Hochwacht auf den hohen Bergen ausstellt, den Bund gegen die Tyrannei. Mögen die mächtigen Stellen, in welchen der reine und hohe Geist dieses Dramas mit strahlender Kraft hervorbricht, noch so häufig, wie jene Worte der begeisterten Jungfrau, zu eitlem rednerischen Schmuck verwendet werden, sie bleiben ewig jung und die Morgensonne, deren Glanz den heiligen Bund begrüßt, mag uns wohl gemahnen wie der junge Tag eines neuen, helleren Lebens der Menschheit; die Stelle meine ich von den ewigen Menschenrechten, die droben hängen unveräußerlich und unzerbrechlich wie die Sterne selbst, an den Schwur erinnere ich:

„Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern,
In keiner Not uns trennen und Gefahr; —
Wir wollen frei sein, wie die Väter waren,
Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben!“

Im Herzenstone ergeht der Ruf, der jedem Volke gilt, von den Lippen eines edlen Greises an einen abtrünnigen Sohn der Heimat:

„Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen,
Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft!“

und das letzte Wort des Sterbenden ist:

„Seid einig! einig! einig!“

Und hier, wie könnte ich mich länger zurückhalten und schweigen von dem unzweifelhaft reinen, gerechten und heiligen Kriege, den wir heute vor einem Jahr durch den Friedensschluß beendigt haben! Noch kann ich mich allerdings nicht auf große Werke der Kunst berufen, die aus ihm hervorgegangen wären; die Illustration ist ihm auf dem Fuße gefolgt, die Bildhauer haben mit ersten Werken der verzierenden Kunst die Siegesfeste geschmückt, aber sie und die Maler sind noch in ihren Werkstätten beschäftigt, Bedeutenderes, Dauerndes zu schaffen. Die Poesie hat sich schon in den ersten Tagen mit manchem frischen Liede vernehmen lassen, und ich darf sagen, unsere Landsleute sind darin nicht die Letzten gewesen; aber verhehlen können

wir uns nicht, daß die Befreiungskriege eine ungleich schönere Blüte der Dichtkunst getrieben haben und daß unsere „Wacht am Rheine" nicht den Schwung und das Feuer hat, wie man vom Sturmlied eines solchen Krieges erwarten sollte. Vielleicht haben wir den Grund darin zu suchen, daß all die hohe Begeisterung mit einer zu nüchternen Erkenntnis verbunden war, um jene Romantik der Stimmung zuzulassen, aus welcher damals der reiche Liederfrühling hervorgieng; ich meine die Erkenntnis, wie viel kühlen Denkens und besonnener Arbeit es bedürfe, um diesmal mit dem Feinde ganz fertig und um die Früchte unserer Opfer nicht wieder getäuscht zu werden. Noch ist die Poesie dieses Krieges ein von der Kunst nicht gehobener Schatz, ein Drama, von der Geschichte selbst gedichtet, erschaut und empfunden in Phantasie und Gemüt, ein Bild im Innern, eine Erinnerung für immer und ewig. So reich an Stoff ist er gewesen, daß die Künstler und Dichter ihn nie werden umfassen und erschöpfen können: eine unendliche Fülle von Bildern großer, furchtbarer und bewundernswerter Art, alle Formen des Krieges, unglaubliche Märsche, Standhalten und Angriffe in jeder Gestalt, Vorstürmen in den hellen, aus unzähligen Rachen höllisch blitzenden Tod, Gefangennehmung eines Kaisers, Belagerung, blutiger Kampf gegen Ausfälle, — die Muse allein wird es nie bewältigen, immer wird ihr die Prosa lebendigen geschichtlichen Berichtes zur Seite gehen müssen, um ein so ungeheures Ganzes vor dem innern Auge auszubreiten.

Aber wie unendlich reich, bunt, verwickelt dies Schauspiel, es ist dennoch einfach, wie wohl noch nie ein großer Krieg es gewesen ist. Viele Völker in alter und neuer Zeit haben ruhmvoll um ihre Freiheit gestritten, in keinem dieser Kämpfe war alles so rund und ganz, so beisammen, so klar, geschlossen und fertig. Diese Einfachheit gibt unserem Krieg etwas Antikes, er gleicht keinem andern so sehr als den Perserkriegen des alten Griechenlands. Wohl waren wir nicht in der Minderzahl gegen den Feind wie die Hellenen, und wohl haben wir seinen Einbruch abgewehrt; aber diesen Unterschied verdanken wir unsrer ungleich rascheren und vollständigeren Einigung. Doch im übrigen welche Ähnlichkeit! Derselbe Übermut, derselbe die Nemesis herausfordernde Frevel der Vermessenheit bedrohte hier wie dort ein Volk, das im Frieden leben,

streben und wachsen wollte. Mit barbarischen Horden sollte Deutschland überflutet werden, wie Griechenland es wurde; Xerxes führte Chronisten mit, die den Griffel bereit hielten, jede einzelne Heldentat seiner Perser aufzuzeichnen, in Frankreich war schon der Maler berufen und ausgestattet, der die Siege des Heeres verherrlichen sollte. Dieselbe tragische Ironie des Schicksals verkehrte hier wie dort das freche Unterfangen in sein Widerspiel; Persien will den Griechenstamm auslöschen unter den Nationen und erhebt ihn zum großen Bildungsvolk für alle Zeit; wir sollten gedemütigt, beraubt, für immer geschwächt werden, und wir sind bleibend geeinigt worden, um ungestört unsrer Weltaufgabe, worin wir den Griechen bei allem Unterschiede so tief verwandt sind, unsere volle Kraft zu weihen. Ja noch sichtbarer als dort hat hier jene geheimnisvolle Hand gewaltet, die im umgekehrten Sinn eintreffen läßt, was der menschliche Stolz zu träumen sich erdreistet. „Nach Berlin!" lautet der Ruf des siegesgewissen Mutwillens, und sie kommen auch, überfüllen unsere Städte, aber — nicht als Sieger. Ein Kaiser will seinen Thron befestigen, stürzt, gibt Deutschland einen Kaiser, und dort in den glänzenden Sälen, an deren Wänden die alte Siegesherrlichkeit Frankreichs in schimmernden Farben prunkt, wird feierlich die neue Würde angenommen und ausgerufen.

Das Ganze, Runde, klar Beschlossene gibt diesen großen Tatsachen einen Charakter der Vollkommenheit. Nur mit wohlbedachtem Vorbehalt darf ich diesen Ausdruck wagen. Es ist ja dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen! Das volle Licht hat ja auch seine tiefen Schatten! Uns am wenigsten, die wir von der Weltordnung gewürdigt wurden, die Vermessenheit zu bestrafen, ziemt es, uns zu überheben. Doch Annäherung an das Vollkommene gibt es in den menschlichen Dingen, ein Strahl des Vollkommenen kann in das Tal des Lebens fallen und wahrlich ja, wenn jemals, so ist in jenen großen Tagen dies ungeteiltere Licht uns erschienen. Vollkommenheit, so dürfen wir sagen, tritt ein, das beschränkte Menschenleben nähert sich dem Vollkommenen, wo geeinigt, was sonst getrennt ist.

Geeinigt waren diesmal, endlich! die deutschen Stämme, schädliche Eifersucht wurde heilsamer Wetteifer. So sind sie alle an die Reihe gekommen, alle haben ihren Ehrentag, ihre Ehrentage gehabt,

und wohl uns in allem Weh! auch wir sind darangekommen, wir haben unsere Thermopylen gehabt, auch bei uns hat es geheißen: wir lassen keinen durch, koste es, was es wolle! Der Hirsch hat sein Geweih dem Feinde gezeigt und der Löwe seine Tatzen, die schwarzrote Fahne darf sich in Ehren zerschossen an die schwarzweißrote lehnen.

Geeinigt war deutsches Denken, deutsche Vernunftruhe, Wissenschaft, Ordnung, Schule, Zucht mit deutschem Mut, mit der Naturkraft der Tapferkeit, mit dem alten Kampfgeiste der Deutschen. So wurde diese Naturkraft endlich einmal an die rechte Stelle gesetzt und nun erst sah man ganz, was sie ist. Es war, als seien die Nibelungenrecken wieder auferstanden, ja die alten Deutschen aus ihren Hünengräbern gestiegen; sie waren wieder da, die Cherusker, die Katten, die Sueven, die einst die römischen Legionen schlugen, und ganz anders noch, als auf das Heer des Prinzen Eugen, paßten als Zuruf die Worte des schlesischen Dichters:

Nur drauf, du Kern der deutschen Treu!
Nur drauf, du Kraft aus Hermanns Hüften!
Beweise, wer dein Ahnherr sei,
Und krön' ihn auch noch in den Grüften!*)

Und wie sie hervorströmten, die gedrängten Scharen, aus ihren Bergen, Forsten, Tälern, Städten, Dörfern, den Urvätern im Teutoburger Walde gleich, da war es, als schwebten und sausten wunderbare Wesen, Gestalten des dunkeln Glaubens unsrer Ahnen, Walküren, Nornen, Donar der Kriegsgott mit dem Streithammer und Wodan auf seinem Geisterhengste hoch in Lüften voran zum heiligen Streite.

So hat sich unsere Bildung mit unserer Urkraft und dem Feuer der Leidenschaft in e i n s zusammengefaßt, der Schatz unseres Wissens, unserer Dichtung, unsere lang gesammelte geistige Habe ist zum Blitze verdichtet in die Schwerter gefahren und ein Kulturvolk hat bewiesen, daß es auch ein Volk der Tat ist.

Geeinigt war mit dem Schlage des Schwerts die Menschlichkeit,

*) J. Chr. Günther: Auf den zwischen Ihro Röm. Kaiserlich. Majestät und der Pforte 1718 geschlossenen Frieden.

das heilige Mitleid. Im Kriege selbst, wir verhehlen es uns nicht, waren dunkle Stellen; zwar auch unsere Streiter haben Menschlichkeit geübt, von edlen und rührenden Handlungen wird nicht weniges berichtet, doch ohne Härte, ohne grausame Maßregeln, ohne Taten der Rache ist es nicht abgegangen. Krieg ist Krieg. Wir mußten hinüber, sie haben es nicht anders gewollt; wir konnten ihnen ein Heer, nach Menschenmöglichkeit zur Manneszucht gebildet, schicken, ein Heer von Engeln konnten wir nicht aufbieten. Die deutsche Bürgerwelt aber hat redlich ergänzt, was der Teil der Nation, der in Waffen stand, ihr zu tun überlassen mußte. Zu Haus und auf dem Kriegsschauplatz, am Feinde wie am Freunde ist in allen Ehren geleistet, was reine, wahre Menschlichkeit irgend leisten kann. Geeinigt waren im Werke des Pflegens, Erquickens, Heilens alle friedlichen Stände, geeinigt war Mann und Weib. Sei mir Zeuge dieser Saal, wo Hunderte von milden Händen unermüdet sich regten, seien mir Zeugen die Leidens- und Sterbelager, an welche, ein tröstender, lindernder Genius, weibliche Güte und Sanftmut getreten ist!

Geeinigt waren die Stände, verschwunden die Kluft eines unseligen Kastengeistes, die einst den Soldaten vom Bürger trennte und die selbst von der neuen Wehrverfassung noch lange nicht ausgefüllt war. Nur in den reinsten Kriegen der Geschichte war so das Herz des Bürgers bei seinen Kriegern, begleitete er sie so mit innigem, liebendem Gedenken, mit seiner Sorge, seiner Hoffnung, seinem Sehnen, seinen Tränen, seinem Vertrauen und seinem Dank. Wer hat es nicht gefühlt, wer sich nicht gesagt, wer mag zählen, wie oft es wiederholt wurde, wenn wir die Gefangenen in unsern Straßen sahen: daß diese nicht hier sind, auszusaugen, zu rauben, zu sengen und zu brennen, unsere Frauen zu entehren, daß sie geschlagen, entwaffnet unfreiwillig hier sind, das verdanken wir denen, die jetzt draußen frieren, hungern, dürsten, dem Hagel der tödlichen Geschosse entgegenstürmen, während wir die Berichte lesend zu Haus im warmen Gemache sitzen!

Nur in den reinsten Kämpfen für die höchsten Güter einer Nation ist so der Krieger mit dem Herzen bei den fernen Seinen gewesen, so gestärkt vom Bewußtsein: für sie, für Weib und Kind, für Eltern und Geschwister, für sie, die Teuren, wage und dulde ich das alles!

Gekühlt von diesem Troste trugen sich leichter die brennenden Wunden, leichter löste sich die Seele des Verröchelnden in der Blutlache und stieg auf zum ewigen Ehrensaale der Helden, nach Walhalla.

In jenen Wintertagen, als stündlich die Totenglocken läuteten und die Ehrenschüsse an den Gräbern erschollen, in den Tagen nach Villiers und Champigny, welche Vereinigung von Schmerz und Erhebung! Da wurden Tränen geweint, heiße, zahllose, Tränen von Bräuten, Gattinnen, Vätern, Müttern, Kindern, Brüdern, Schwestern, aber wann jemals war in so viel Tränen so begeisterter Aufblick, in so tiefem Schatten so viel Licht! Und als sie einzogen, mit Blumen statt mit mörderischen Kugeln überschüttet, das war nicht ein Jubel, wie ihn gemeine Freude sich gönnt, das war ein Jubel vom Schmerze, vom höchsten Ernste geheiligt, denn nicht vergessen waren die, welche nicht mehr zurückkehrten, nicht vergessen, was die gelitten, die zurückkehrten von den Armen der Liebe empfangen: ein Fest, einzig und unvergleichlich, unvergeßlich für Kind und Kindeskinder.

Und endlich: geeinigt war, was in jenen Befreiungskriegen, die uns nun als bloßes Bruchstück und Vorspiel erscheinen, nicht geeinigt war: Tat und Erfolg, Mittel und Zweck, Samen und Frucht: Deutschland ist erstanden, wir haben ein Vaterland.

Aber noch einmal: ferne sei uns die Selbstüberhebung! Vergessen wir nie, was alles noch zu tun bleibt, uns erst einzurichten im neugebauten stattlichen Hause! Jetzt heißt es, wohl auch ferner die Waffen pflegen, aber weit mehr noch das Leben des Geistes, denn er ist es, durch den wir gesiegt haben und groß geworden sind; jetzt heißt es, arbeiten am Bau des Rechtes und Gesetzes, jetzt heißt es, all die Formen und Ordnungen erweitern und befestigen, auf denen ein menschenwürdiges Dasein beruht. Wir haben uns ein Ehrenkleid, einen Talar umgelegt, wir sollen ihn erst tragen, erst darin schreiten lernen. Doch nicht, um zu mahnen, bin ich da; nur um ein großes, ein herrliches Bild zu entfalten, habe ich heute vor Ihnen gesprochen; zeigen wollte ich: daß der Krieg, ein Schauspiel des Grauens, ein Verbrechen an der Menschheit, wenn frevelhaft begonnen, schön und erhaben wird, wenn er ein heiliger Verteidigungskrieg ist, wenn die Zwietracht schweigt, wenn er mit so viel

Weisheit und Menschlichkeit als Stärke und Tapferkeit geführt wird, wenn er durch den Sieg die Ehre und Macht einer Nation begründet; und in solchem Fall darf wohl auch ein Einzelner von sich sprechen, einer von den Unzähligen, die draußen erfahren mußten, was es hieß, einem Volke angehören, das um seiner Uneinigkeit und Unmacht willen gering geschätzt war, darf laut sich freuen, daß der Traum und das Sehnen seiner Jugend, seiner Mannesjahre Wirklichkeit geworden ist und daß er dies erleben durfte unter den Seinigen und in ihrer Mitte rufen: Wohl dir mein Vaterland! Blühe in Frieden!

(Als Broschüre 1872 in Julius Weise's Hofbuchhandlung, Wilhelm Spemann in Stuttgart erschienen.)

# Zur Sprachreinigung.

Der Kampf gegen das deutsche Laster der Fremdwörterei ist im Zug. Es müßte auch wunderbar zugehen, wenn wir nicht, nachdem Deutschland ein mächtiges Reich geworden, uns fragten, ob es der Nation würdig sei, mit der alten Hanswurstjacke angetan den hohen Ehrensitz unter den Völkern einzunehmen. Eine beträchtliche Literatur über und gegen den Unfug hat sich neuerdings angesammelt, verdienstvoll sind Behörden vorgegangen, ohne deren Eingriff wir im Säuberungswerke wenig Boden gewinnen würden, vor allen, wie man weiß, das Oberpostamt; auf Anregung Hermann Riegels in Braunschweig hat sich „Der allgemeine Sprachverein“ gegründet, um mit verbundenen Kräften von innen, aus der Mitte der Bildungskreise heraus, die möglichen Heilungswege einzuschlagen.

Erkannt hat man auch, daß in früheren Zeiten die Arbeit mehr als einmal falsch angegriffen worden ist. Wir wollen uns hier nicht mit den Versuchen des siebzehnten Jahrhunderts, den Sprachgesellschaffen (Philipp v. Zesen und anderen), nicht mit denen des achtzehnten, dem guten J. H. Campe befassen, nicht mit dem teutonischen Eifer, der in unserem Jahrhundert an der Begeisterung der Befreiungskriege sich entfachte. Es war alles höchst wohlgemeint, aber wenig geschmackvoll und, was die Hauptsache, das Messer schnitt zu tief, man unterschied zu wenig, man fuhr zu rücksichtslos darein. So machte man sich unsere Klassiker, Goethe und Schiller, zu Gegnern, namentlich den ersteren. Wer sich gern genauer unterrichtet, lese das Schriftchen: „Karl Ruckstuhl. Ein Beitrag zur Goethe-Literatur von Ludwig Hirzel.“ Er wird finden, wie sich Goethe des schweizerischen Bundesgenossen in der Abneigung gegen den Purismus erfreut. Freilich mit gewissem Recht nur, sofern man den damaligen Purismus im Auge hat, und auch das nur mit gewissem Recht. Man weiß, daß unsere beiden großen Dichter weltbürgerlich gesinnt und gestimmt waren in einem Grade, dem wir unsere Zustimmung versagen müssen. Sie sind darin eben Kinder ihres Jahrhunderts, das rüstige Selbstachtung eines Volkes als Nationalstolz abzuurteilen

liebte. Es ist doch arg, wie es von unnötigen Fremdwörtern in ihrer Prosa wimmelt. Die Teutoniker schüttelten freilich das Kind mit dem Bad aus, aber daß es zu waschen sei, darin hatten sie doch nicht unrecht, und dies Unrecht verführte wieder die Kosmopoliten ihrerseits zu dem Unrecht, das Waschbedürfnis kurzweg zu bestreiten.

Wir wollen einmal gegen allen Kriegsbrauch handeln, wollen es auf den Schein wagen, als machten wir den Verteidiger des Mißbrauchs, den wir bekämpfen wollen. Es wird wohl nichts schaden, eher nützen. Gibt man dem Gegner so weit recht, als er hat, so kann er sich nicht beklagen, wenn man ihn darauf scharf an seinem Unrecht packt, ja es gelingt vielleicht, ihn zu überzeugen.

Beginnen wir mit dem Einfachsten. Das Deutsche ist hart. Die Härte besteht in der Häufung von Mitlautern, wie sie sich im Verlaufe der Zeit durch die wachsende Ausstoßung von Selbstlautern eingestellt hat; dazu kommt die Aspiration des K, P und T. Die Härte ist zugleich Bemühung der Mundwerkzeuge. Die romanischen Sprachen sind ungleich weicher, sprechen sich also leichter. Im Französischen geht das Weiche bis zum Glitschigen; die Silben rutschen, gleiten wie geschmolzener Zucker aus dem Mund, man denke nur an das aus ed (credo), aus esc (cresco), aus ox (vox) und noch aus so manchen andern Silben entstandene oi, an die Entkörperung des l zum l mouillé, an die Verwaschung von ong, en, ent, ant zu einem bloßen Vokal mit Nasenlaut. Ein deutscher Schweizeroffizier, der viel mit französischen Landsleuten vom Generalstab zu verkehren hatte, versicherte mich, daß zwei Stunden Deutsch ihn ungleich mundmüder machen als zwei Stunden Französisch. Zwar hat das Französische noch mehr u (ü) und œu (ö) als das Deutsche, und diese Laute sind bemühend für die Lippen, weil sie sich zu rundlicher Öffnung bequemen müssen; Alfieri, der in der Jugend nur Piemontesisch (halb französische Mundart des Italienischen) und Französisch gesprochen hatte, und das rein Italienische („Toskanische") wie eine fremde Sprache lernen mußte, ward zu einem bitteren Hasser des Französischen und spottet namentlich über diese Laute: „Man müsse", sagt er, „jedesmal den Mund runden, als bliese man eine Suppe." Allein diese Anstrengung wird hier dadurch erleichtert, daß auf diese Laute meist weiche Konsonanten folgen: ul (ül) ist leichter zu sprechen als ück (in Glück) usw. Die leichtere Sprechbarkeit kommt

vor allem in Betracht, wenn es Eile hat. Man sagt schneller und leichter pardon als: entschuldigen Sie, oder auch nur: Entschuldigung, verzeihen Sie, oder auch nur: Verzeihung. Oha wäre freilich noch kürzer, ist aber doch zu wenig. Warum ist adieu schon im Mittelalter aufgekommen und, in ade verwandelt, selbst ins Volk gedrungen — warum? Gewiß, weil es sich leichter spricht als: Behüt Gott, mit seiner Mehrzahl von Selbstlautern; „lebewohl“ wäre ebenfalls weich, aber dies geht nur, wo man duzt, „leben Sie wohl“ ist zu lang. Retour(billett) rutscht an der Bahnhofskasse glätter aus dem Mund als: Rückfahrt(billett), ja als selbst nur: Rückbillett. Es handelt sich aber nicht bloß um Augenblicke der Eile; die Lautglätte ist verführerisch, auch wo man Zeit hätte für das härtere deutsche Wort. Für süße Leckerei wird das französische Bonbon kaum zu verdrängen sein; wir hätten das ganz passende Wort, — schon indem ich es schreiben will, hemmt mich eine Schwierigkeit: Gutchen oder Gutlein? Ich weiß nicht einmal, ob irgendwo die Form Gutchen nur gekannt ist; das Unglück hat ja gewollt, daß statt des weicheren lin, lein, le, das härtere chen, gebildet aus dem niederdeutschen ke, als Verkleinerungsendung sich festsetzte, als das Neuhochdeutsche entstand; das schwäbische Volk sagt Gutle (Mehrzahl Gutle, mit dumpfem e), das ist in der Reinsprache nicht gültig, Gutlein klingt zu bedeutend, weil wir das, übrigens verstoßene, lein zwar doch noch zu Hilfe rufen, wo durch das chen eine unleidliche Härte entstände wie Bächchen, die Endung aber doch fast nur in der Poesie gewagt wird. Und diese Verlegenheit führt dann zu der Auskunft Bonbon, Bonbons. — Wollte man sehr nachsichtig sein, so könnte man sagen: Logis, vis-a-vis, Kuvert, gratulieren, kondolieren, jaloux gleiten leichter aus dem Mund als: Wohnung, gegenüber, Umschlag, glückwünschen, Beileid bezeigen, eifersüchtig; aber das führte wahrlich zu weit, da stieße man lieber gleich die ganze deutsche Sprache um.

Nicht zu nachsichtig also, aber doch läßlich! Dies führt zu einem andern Punkt, zu einer allgemeineren Erwägung. Es handelt sich noch um anderes als um entschuldbare Härtevermeidung. Man soll nicht den Pedanten — halt! Fremdwort! wie übersetzen? Enggeist? Kleingeist? Klauber? Schulfuchs? Halten wir es mit Goethe, sonst kommen wir nicht weiter:

Sinnreich bist du, die Sprache von fremden Wörtern zu säubern;
Nun, so sage doch, Freund, wie man Pedant uns verdeutscht!

also: man soll nicht den Pedanten machen. Es gilt auch in diesem Gebiete: Freiheit! Lebenlassen! Sprache ist ein freies Wesen, soll und will nicht in Angst vor Polizeidienern leben. Einer Sprache ist es nicht angst, sich zu verlieren. Ist sie reich — und die deutsche ist es doch unbestritten — sie achtet ihren Reichtum nicht für Raub. Sie nimmt mit ruhigem Gewissen aus fremden Sprachen, was ihr dient. Leiht sie doch andern Sprachen reichlich aus ihrem Schatz, neidlos; soll sie nicht auch Anlehen bei ihnen machen dürfen? Bezahlen sich davon nicht die Schulden von selbst? Soll sie sich sperren gegen Verkehr und Wechseltausch mit den Bildungsvölkern fremder Sprache? Könnte sie, wenn sie es wollte? Hat sie nicht aus den frühesten Zeiten Fremdlinge zu Tausenden in ihrer Behausung, die nur der Gelehrte als solche erkennt? Ist Kirche, Predigt, Pfarrer, Priester, Bischof, Engel, Teufel, Pforte, Kelch, Spiegel, Pfund, Vogt, Meister, Pferd, Felleisen, Form, Regel, Linie, Person, Natur deutsch? Man nennt, wie dem Leser bekannt sein wird, diese längst eingebürgerten Wörter Lehnwörter im Unterschied von Fremdwörtern, die in neueren Zeiten herbeigeholt, in ihrer weniger oder gar nicht umgestempelten Form als solche sich verraten. Wir kommen auf diesen Unterschied zurück. Hier vorerst wäre zu sagen: Wenn der Umgang und gegenseitige Einfluß der Völker uns Scharen von Lehnwörtern gebracht hat, warum nicht auch etliche Hundert Fremdwörter? Von diesem Sehpunkt aus hat ein Artikel in der Allgemeinen Zeitung gegen den Übereifer der Reinigungsschwärmer Einsprache eingelegt; er kam im Beiblatt Nr. 346, 349, 351 und ist sehr lesenswert, man erkennt Bacmeisters Feder, des Mannes, den wir so früh verlieren mußten, der — was nicht viele Deutsche können — schreiben konnte, und dessen Styl persönliches Leben hatte.

Also freie Bewegung! Läßlichkeit! Dies vor allem nehmen wir in Anspruch und stellen daher den Satz voran: Es muß uns unbenommen sein, nach einem Fremdwort zu greifen, selbst ohne eigentliche Not, — von unentbehrlichen, weil unübersetzbaren Fremdwörtern soll nachher die Rede sein — ein kleines Darlehen bei einer

andern Sprache zu machen zu dem bloßen Zweck, Wiederholung desselben Wortes zu vermeiden. Der Deutsche bringt nicht gern dasselbe Wort in einem Satze zweimal oder im nächsten sogleich wieder; dies ist keine üble Abneigung; der Franzose nimmt es, soviel ich beobachtet zu haben glaube, hierin leichter. Es wird also keine Sünde sein, wenn er hier aus kaum anderm Grund als dem genannten ab und zu wechselt zwischen: Augenblick und Moment, entschlossen und resolut, geschehen oder zustoßen und passieren, Tatkraft und Energie, entsagen oder verzichten und resignieren, ausnehmend oder ungemein und enorm, ehrlos oder schmählich und infam, gewöhnlich und ordinär, Achtung, achtbar und Respekt, respektabel, folgerichtig und konsequent, abgeschmackt und absurd, niederlegen und deponieren. Schon hier, wo nur überhaupt von Läßlichkeit die Rede ist, kommt nun aber doch schon etwas Bestimmteres in Betracht. Das Fremdwort gibt häufig dem Begriff, der ausgedrückt werden soll, eine — halt! ich will eben schreiben: eine gewisse Nuance — wie das übersetzen? Schattierung? ist nur in der ersten Silbe deutsch! sagen wir etwa: Abschattung? Sinnfärbung? — in Gottes Namen also: eine besondere Sinnfärbung, die in einem gegebenen Zusammenhang erwünscht sein kann. Zum Beispiel eine halbkomische, heitere, etwa auch verächtliche; kapabel, Courage sagt man gern halblächelnd für fähig, für Mut, kurios klingt schnurriger als sonderbar, passabel sagt man mit einem gewissen Achselzucken, wo annehmbar, mittelmäßig oder das etwa zu wagende Wort: durchlaßbar nicht recht zutreffen will. Kompanie für Gesellschaft kann in lustiger Laune auch geringschätzig, ja verwerfend gesagt werden; stupid ist stärker als dumm, sublim ist etwas schwächer als erhaben, kann aber ebenfalls mit Scherzton für dies ernstere deutsche Wort gesetzt werden. Wir sind, wie gesagt, noch nicht an unentbehrlichen Fremdwörtern, nähern uns aber bereits diesem Gebiete, wenn wir nun auf diesen Nebensinn weiter eingehen. Manches Fremdwort scheint ganz übersetzbar, aber es bleibt ein unübersetzter — Rest (Fremdwort!). Das deutsche Wort ehrbar hat mit der Zeit einen Beigeschmack trocken philisterhafter Art angenommen, honett tritt dafür gern auf die Lippen, wenn man an mit weltmännischer Bildung verbundene Ehrlichkeit denkt; Respekt, respektabel mag man gelegentlich gern für Achtung und achtbar, achtungswert setzen, wo

die deutschen Wörter ein Mehr an Würde auszudrücken scheinen, das man dem Bezeichneten nicht gerade zumessen will; nobel und edel ist nicht ganz dasselbe, jenes weist auf die Gesellschaft, wie deren Vorstellungen durch Begriffe des Adels als Standes gefärbt sind, es ist etwas Spezifisches (— Fremdwort!) darin, was nahelegt, daß der nobel Handelnde nicht immer auch edel handeln wird; edel ist mehr, trägt mehr sittliches Gewicht in sich, man kann sich dies ungefähr, durch ein Beispiel beleuchtend, mit dem Satz klarmachen: nobel ist, wer gern schenkt, edel, wer gern verzeiht, — kurz: edel ist höher, ernster, idealer — ein Zug, welcher sehr zugunsten der deutschen Sprache und ihres Geistes spricht; wir werden mehr solcher Züge finden. Generös ist ein Wort, das sich nicht recht übersetzen lassen will; freigebig paßt in wenigen Fällen dafür, wir müßten etwa das Wort unkarg wagen. Das Wort solid hat sittliche und körperliche Bedeutung (Gegensatz gegen hohl); in letzterer mag es durch gediegen übersetzt werden; in ersterer enthält dies deutsche Wort ein Mehr von Lob; tadelfrei, vorwurfslos, gesittet — alles will nicht recht passen. Perfid läßt sich nicht mit falsch wiedergeben; warum nicht? Darüber höre man die von Lothario verlassene Aurelie in Wilhelm Meisters Lehrjahren. Ist ordinär, wenn es einen Charakter oder eine Handlung trifft, mit: gewöhnlich ganz übersetzt? Jedenfalls ist unbequem, daß das deutsche Wort im Deutschen häufiger als das französische, auch ohne alle Tadelbeziehung einfach den Gegensatz des Ausnahmsweisen, das in der Zeit Wiederkehrende bezeichnet. — Für elegant wäre zierlich ganz genügend, wenn sich nicht gegen die ursprüngliche Bedeutung des Wortes der Begriff klein daran geknüpft hätte; es wird jetzt nur von Erscheinungen gebraucht, die klein beisammen und doch schmuck sind, so daß es mit nett und niedlich eng verwandt ist. Imponieren ist ohne Umschreibung nicht wiederzugeben, etwa: einen Eindruck von Überlegenheit machen oder ähnlich. Fatal: es verbindet zwei Bedeutungen: die des Unglücklichen und die des Verhängnisvollen, jedoch beide Bedeutungen in verkleinertem Sinne, so daß es ungefähr besagt: peinlich, als ob es ein Kobold bereitet hätte; man wird diese Abminderung des Fatumbegriffs im Lateinischen spüren, wenn man die Worte der Lady Macbeth zu übersetzen versucht: the raven himself is hoarse, that croaks the fatal entrance of Duncan under my battlements

(Akt 1, Auftritt 5); man muß sagen: verhängnisvoll oder schicksalsvoll, gerät aber in Schwierigkeit durch die vermehrte Silbenzahl; gewiß ist, daß nicht mit fatal übersetzt werden darf. — Höchst unbequem ist, daß sich für Lektüre kein Ersatz finden lassen will; Lesung geht ja nur in wenigen Fällen; der Infinitiv: das Lesen paßt ebenfalls selten und fügt sich überdies noch seltener in die Satzbildung.

Hiemit ist der Übergang zum stärksten aller Gründe gegen starre Schulmeisterei bereits gemacht. Wir haben eine Menge von Fremdwörtern, die sich schlechthin nicht übersetzen lassen. Wir müßten sie, sollten sie verboten sein, ohne Ersatz wegwerfen und dadurch unerträgliche Lücken in die Bezeichnungsfähigkeit der Sprache reißen. Zwar, es ist Einwand möglich gegen diesen Satz; Übersetzung wäre am Ende wohl möglich, es ist im Grunde nichts unübersetzbar oder wenigstens nichts nicht ersetzbar; aber darauf ist zu antworten, daß die Schwierigkeit, Mühsamkeit, Umständlichkeit nahezu so starke Hindernisse sind wie Unmöglichkeit. Es knüpft sich in einer Sprache ein Begriff an ein Wort — nicht mit Notwendigkeit, das Wort drückt diesen Begriff nicht eigentlich aus, aber die Verknüpfung tritt eben ein, wird Gewöhnung, und die Gewöhnung bewirkt den Schein, als gehörten dies Wort und dieser Begriff unzertrennbar zusammen. So findet, so überkommt eine andere Nation das Wort und nimmt es um so lieber auf, wenn sie den Begriff selbst, um den es sich handelt, vorher nicht oder nicht in der Bestimmtheit erzeugt hat wie jene Nation, die ihn, an ein Wort geknüpft, herüberreicht. Blasiert drückt an sich den Begriff oder die Mehrheit von Begriffen nicht aus, die an das Wort geknüpft sind. Es heißt einfach: verdorben; aber darin erschöpft sich doch gewiß nicht, was wir bei dem Worte, deutlich oder undeutlich, denken: ein Mensch, der alle Reize des Lebens durchgenossen hat, für den also nichts mehr neu und frisch ist, der aber sich damit weiß, auf jeden herablächelt, welcher noch reizfähigen Nerv in Leib und Seele hat. Die genußüberladene Weltstadt Paris hat die Sache erzeugt, die Vorstellung der Sache an das Wort geknüpft, und so haben wir es herübergeholt. Kokette, kokettieren: wieder ein Beispiel von wenig begründeter und doch festgewordener Verknüpfung zwischen Wort und Sinn. Es heißt ja eigentlich Hähnchen, das Hähnchen kokettiert nicht, es stolziert; da haben die Italiener ein viel besseres Wort: civetta. Heißt: Käuzchen, und gemeint ist

eine Art dieser Gattung, die abgerichtet wird, auf einer Stange aus-gestellt durch — kokette (jetzt sieht man's, ich habe kein Wort, diese Bewegungen zu bezeichnen, als das französische, das ich soeben an-greife!), also kokette Bewegungen zu reizen, daß die Vögel darauf stoßen, wobei sie gefangen werden. Freilich hat Italien kein Zeit-wort zum Hauptwort wie die Franzosen in ihrem coqueter. Und von diesen haben wir das Wort, weil die Sache bei ihnen, wie wir sie kennen, mehr vorhanden ist als irgendwo. Diese Nachfrage ist nicht ganz so schlimm, als sie scheint. Es ist nämlich da eine eigen-tümliche Schwierigkeit. Koketterie, kokettieren bezeichnet keineswegs etwas Verwerfliches. Ein Weib darf seiner Reize sich bewußt sein, sie auch ein wenig spielen lassen, ohne darum den Namen Kokette im üblen Sinne zu verdienen. Was würde aus der Gesellschaft, welche Trockenheit wäre im Leben, wenn im Umgang der Geschlechter nicht das phosphorische Etwas spielte, nicht die elektrischen Funken knisterten, die Witze, die Anspielungen hin- und herschössen, die am Bewußtsein der geschlechtlichen Anziehung sich entzünden? Man darf ganz wohl die contradictio in adjecto (logischen Widerspruch im Beiwort) wagen: es gibt eine unschuldige Koketterie. Freilich müßte es eigentlich zwei Ausdrücke geben, einen, der dies vorwurfsfreie Etwas, und einen, der das verwerfliche Spielenlassen, Wirkenlassen der Reize, das leichtfertig bedachte, zwischen Anziehung und Ab-stoßung wechselnde Spiel mit Herzen der Männer bezeichnete. Aber wer gibt uns ein solches Wort, und wer übersetzt Kokette mit einem besseren? Wir selbst, wir Deutschen, gewiß nicht; wir haben der Sache zu wenig — glücklicherweise im einen und unglücklicherweise im andern Sinn des Wortes —, um das Wort zu schaffen, das heißt an irgendein Wort den Sinn zu knüpfen. Buhlerin, buhlen ist ja viel zu stark; der feinere Sinn könnte sich daran geknüpft haben, aber er hat sich nicht daran geknüpft.

Reihen wir einen entfernt verwandten Ausdruck an: affektiert. „Gesucht" wäre fast wörtliche Übersetzung, genügt aber nicht; ge-ziert, erkünstelt, gezwungen — will alles nicht ganz passen; es hat sich nun einmal an das lateinisch-französische Wort eine Bedeutung gehängt, die wir nur mit lästiger Umschreibung wiedergeben könnten. Affektiert ist, wer seinen Mienen, Gebärden, auch seiner Rede aus Eitelkeit, um dies oder das vorzustellen, eine Form gibt, die

ihrem natürlichen Gehaben fremd ist. Wieviel Wörter, welch langer Satz!

Noch ein Wörtchen sei eingehender behandelt, ein Wörtchen, das eine Welt, eine Summe (— auch ein Fremdwort! —) von Bedeutungen enthält! Naiv stammt vom lateinischen nativus, angeboren — dieselbe Wurzel wie in Natur. Das Wort weist schweigend auf einen Gegensatz: er heißt Kultur oder Kunst, und man fühlt sogleich, es wolle etwas sagen von Zwang, den die Bildung der Natur im Menschen antut, und von Durchbruch der Natur aus diesem Zwang. Der Zwang ist bis zu gewissen Punkten berechtigt, notwendig, denn alle Bildung wird der Natur abgerungen, aber auf wie vielen auch unberechtigt! Man denke hauptsächlich an die ganze Welt unserer Umgangssitte! Wieviel Verstellung, Heuchelei, wieviel Lüge, wieviel ärmlicher Schein neben soviel richtiger und löblicher Selbstbeherrschung! Vor allem wieviel Heuchelei selbstloser Menschenliebe und Hingebung! Es ergibt sich nun ein Doppellicht. Bricht durch diese allgemeine Verdeckung unerwartet die Natur hervor, nicht die rohe freilich, sondern die unschuldige in ihrer Freiheit und Wahrheit, so ist der Eindruck ein zweiseitiger: sie erscheint im Unrecht, weil die Formwelt, der Zwang, die Scheinwelt der Sitte notwendig, eine Forderung der Kultur ist; sie erscheint im Recht, weil diese Scheinwelt viel weiter geht, als nötig, als gut ist. Nimmt man hinzu, daß wir inmitten dieses Scheinsystems die Natur nicht mehr erwarten, daß ihre Erscheinung also überrascht, so begreift sich, daß die Wirkung komisch ist, denn zum Komischen gehört neben der Grundbedingung, Wahrnehmung eines Widerspruchs, die Bedingung der Plötzlichkeit. Es sind vor allem die Kinder, die diesen Lachstoff liefern, es sind Mädchen, es können auch Männer und Frauen sein, sofern niemand dafür stehen kann, daß er in jedem Augenblick nach Regeln der künstlichen Formwelt sich beherrsche. Die Wirkung wird je nachdem eine stärker oder schwächer komische, in jedem richtigen Gemüt aber eine mit Rührung gemischte sein, und zwar eben wegen der Mischung von Recht und Unrecht in diesem Durchbruch der Natur. Sancta Simplicitas. Eine heillose, hassenswerte Menschenart sind jene dünkelhaften Verstandesköpfe, die von der Höhe ihrer Bewußtheit heruntersehen, als sagten sie: ihr guten Naiven da ringsumher! Die ironischen Eiszapfengesichter, die lauern, bis der andere naiv

anlaufe, um ihm dann mit der Katzenpfote herüberzuwischen! Der Begriff des Naiven führt weiter und weiter. Alles Komische kann auf das Naive zurückgeführt werden, in der älteren Ästhetik hat man komisch und naiv wirklich geradezu gleichgesetzt. Dies ist aber von langer Hand, wir können hier nicht darauf eintreten, müssen also manchen Zweifel, der dem Leser aufsteigen wird, unbeantwortet lassen. Man wird z. B. fragen, ob denn auch die bewußtlose Natur, die eigentliche Natur außerhalb des Menschen, wie sie menschliches Tun und Denken so oft komisch durchkreuzt, naiv zu nennen sei? Wir müssen es dem Leser überlassen, darüber nachzudenken, warum und in welchem Sinn dies bejaht werden kann.

Der Zusammenhang gebietet, zu einer höheren Bedeutung des Wortes überzugehen. Die Natur im Menschen kann als eine Kraft der edelsten Natur die Rinde durchbrechen, die über des Lebens innern Kern jederzeit sich herbreitet, durch Denkschwäche und Denkträgheit, durch veraltetes Vorurteil, bequemes Verharren in land- und weltläufigen Vorstellungen, durch ängstliche Rücksicht, falsche Scham, Willenslahmheit und Phantasiearmut. Da ist denn die durchbrechende Kraft entschieden im Recht, das Durchbrochene entschieden im Unrecht, die Plötzlichkeit im Durchbrechen kaum entfernt, nur sehr bedingt komisch, der Eindruck vielmehr vorwaltend Staunen, bei den Dummen, Halsstarrigen ist er Schrecken, Unwille, Zorn. Dies ist Naivität im großen Styl, so naiv ist der große Geist, der große Mann, das Genie als Entdecker, Denker, Staatsmann, Dichter, Künstler. Das Genie wird geboren, ist Naturkraft, es kommt und holt aus dem Zentrum, wo die andern in den Peripherien verbleiben. Immerhin wird es nebenher, in untergeordneten Gebieten, auch naiv sein im obigen, kleineren Sinn des Wortes, wird im Umgang, in der Gesellschaft wie Kinder mit der Wahrheit herausrumpeln, wo man sie nicht erwartet.

Für diese Naivität hohen Styls nun haben wir etwa die Worte ursprünglich, urwüchsig; allein es ist keine rechte Aushilfe. Ursprünglich wird zu oft in anderem, nachdrucklosem Sinn gebraucht, um hier guten Dienst zu tun; eher dient noch das Hauptwort Ursprünglichkeit. Das Wort urwüchsig hat eine gewisse poetisierende Kostbarkeit, ist zu unschlicht, um brauchbar zu sein. Der Italiener hat das sehr vortreffliche Wort ingenuo; er kann es auch für das

Naive der ersten, kleineren Art gebrauchen, wenigstens dann, wenn fühlbar die schöne Unschuld, die rührende Einfalt darin vorschlägt; sicher dient es ihm für die andere, die hohe Art.

Das Wort naiv war es wohl wert, so lange dabei zu verweilen. So manche andere wären es, wenn auch weniger, wohl auch wert, aber der Leser erwartet hier keine umfassende Abhandlung, und es seien noch einige Ausdrücke nur mit einem Wink einfach mit dem Zusatz aufgeführt, daß sich jedenfalls nur schwer, ja gar nicht ein deutscher Ersatz dafür findet. Man versuche zu übersetzen: genieren, sich genieren (beengen, hemmen, sich scheuen? letzteres entschieden zu stark), frivol (leichtfertig zu schwach, ruchlos zu stark), konfisziert (im Partizip, konfisziertes Gesicht — genügt verdächtig? übrige Zeitwortform bietet keine Schwierigkeit: gerichtlich einziehen), süffisant: selbstgenügsam, eingebildet, dünkelhaft — genügt das eine oder andere? Kompromittieren — genügt bloßstellen im moralischen, übereinkommen im politischen Sinn des Wortes? Kombinieren — genügt im psychologischen Sinn verknüpfen? Summieren: genügt häufen, zusammenlegen, zusammenzählen?

Für diese ganze Gesellschaft von Ausdrücken wiederholen wir nur unsern Satz: es ist nicht nötig, daß das Wort genau ausdrücke, was es bedeutet, wenn nur die Bedeutung sich gewohnheitsmäßig daran knüpft. Diese Verknüpfung vollzieht sich aber in der Weise eines nicht taghellen Naturvorgangs, in allmählicher Vermehrung des Nachahmens, das läßt sich, wenigstens durch den Willen machtloser Einzelner nicht, oder sehr schwer, nur ausnahmsweise machen. Das zum Ersatz gewählte, in Vorschlag gebrachte Wort scheint sonderbar, unnatürlich. Man nehme an, wir hätten das Wort Bildhauer noch nicht, es würde erst in Vorschlag gebracht — was? das klingt ja wie Fleischhauer! wie plump! und haut denn der Plastiker, der plastische Bildner alles aus dem Stein heraus? ist nicht das Modellieren (Fremdwort!) die Hauptsache, ja bei der Bestimmung für Erzguß alles? — Ich erinnere mich der Zeit, da Fräulein für Demoiselle, Mamsell aufkam; es war im Anfang der zwanziger Jahre; wir stritten lebhaft für und wider, es kam den meisten von uns jungen Leuten höchst sonderbar vor. Dennoch kam es glücklicherweise auf — wie? auf welchen Wegen? wer kann es wissen! Für Frauen blieb noch lang, und ist jetzt noch nicht ganz abgekommen, Madame.

Gelegentlich hier etwas über die Wortnot in Anrede und Benennung des weiblichen Geschlechts. Frau bedeutet im Neuhochdeutschen die Verheiratete, nur Dichter sagen: Frauen für Verheiratete und Unverheiratete, und dies nur in der Mehrzahl. Das Wort bedeutete aber früher etwas anderes, nämlich Herrin (frô Herr — Fronleichnam, Frondienst, frouwa Herrin); so hieß die Adlige, und Jungfrau, Fräulein ihre Tochter. Nun könnte man das Wort Frau, wie wir bei Fräulein bereits gesehen, wieder in seine ursprüngliche Bedeutung einsetzen und aus Höflichkeit jede Verheiratete, ob adlig oder nicht, Frau nennen (ohne den Familiennamen nämlich, denn mit demselben tun wir es ja bereits, aber da ist es der Name des Mannes, den wir beisetzen, und so bezeichnet Frau nur die Verheiratete). Bei der Anrede wäre freilich die Einsilbigkeit unbequem; da ließe sich zwar helfen, wenn man das Fürwort meine beisetzte, etwa abgekürzt wie im Holländischen: mevrouw, — also wörtlich: meine Herrin, dasselbe was Madame (mea domina); allein das Wort Frau im Sinn von Verheiratete ist zu verjährt, zu tief eingerissen, es wird nicht möglich sein, es auf seine alte Bedeutung zurückzuzwingen. Warum aber nicht Herrin? Ich wüßte keinen triftigen Grund dagegen. Auch ließe es sich nicht nur als Anrede verwenden, sondern gienge ganz gut für das zäh festgehaltene: Damen; Herrinnen hätte ja nur eine Silbe mehr, gienge also leicht von den Lippen. Abgekommen ist, oder nur noch geringschätzig gebraucht wird: Frauenzimmer. Bekanntlich kommt es von der Einrichtung der alten Burg und des wohlhabenden Bürgerhauses, die den Frauen (im alten Sinn) ein gemeinschaftliches eigenes Gemach anwies; der Raum gab den Namen für seine Bewohnerinnen. Derselbe konnte nur kollektiv (Fremdwort!) angewendet werden, später und lang in die Gegenwart herein bezeichnete man trotzdem damit auch die einzelne.

Wir gelangen endlich an die geradezu unentbehrlichen Fremdwörter, zu denen, die, obwohl spätere, in fortgeschrittener Bildungszeit gemachte Anlehen, doch so wenig heimzahlbar sind als jene im Anfang erwähnten uralten Lehnwörter. Religion: man versuche es mit den etwa zwölf Verdeutschungen, welche sich darbieten, ob sie das Wort in jeder seiner Bedeutungen wiedergeben. Moral: ist häufig, nicht immer, mit Sittenlehre, Sittlichkeit zu ersetzen.

Familie: Haus geht dafür nur in seltenen Fällen. Pietät — kann man dafür jedesmal setzen: Kindesliebe, und müßte man nicht noch verlängernde Umschreibungen, z. B. und Ehrfurcht oder andere hinzufügen? Humanität: deckt sich damit das Wort Menschenfreundlichkeit, Menschenliebe? Grazie — enthält es nicht zu dem deutschen: Anmut noch einen Zusatzbegriff, der nach der Seite der Form hinweist, oder umgekehrt, enthält nicht Anmut ein Mehr nach der Seite der Seele? Instinkt: ist Naturtrieb genügend? Affekt: will dafür in so manchem Fall passen Gemütsbewegung, Aufregung, Aufwallung? oder Leidenschaft? Diese unterscheiden wir ja vielmehr ausdrücklich von Affekt. Es sind eben überhaupt namentlich Unterscheidungen zwischen verwandten Begriffen, was zu Entlehnungen unvermeidlich führt; wir haben dies soeben bei Grazie und Anmut gesehen. Alterieren: eines der Wörter, die eigentlich nicht besagen, was sie bedeuten, denn es heißt eben verändern, aber man versuche es mit einer Reihe von Ausdrücken: sie klappen nicht. Interesse, interessieren: man prüfe die etwa annähernd sich darbietenden deutschen Ausdrücke, und man wird finden, daß keiner das Wort in der Mehrheit seiner Bedeutungen erschöpft. Sympathie, Antipathie: wollte man sagen Anziehung und Abstoßung, Mitgefühl und Gegengefühl, so würde man, auch wenn es angienge, doch in Verlegenheit geraten mit dem Adjektiv. Führen wir statt so manches anderen nur noch an: Talent und Genie. Für Talent kann das eine und andere Mal, gewiß nicht immer, Begabung, bildlich: anvertrautes Pfund dienen; wesentlich ist, daß wir beides, wo wir es zusammenstellen, im Sinn beschränkterer und voller Geistbegabung unterscheiden. Das zweite Wort ist ohne Frage eine Bereicherung. Wir haben so die Ausdrücke: Geist, Genie, dazu den rein lateinischen: Genius. Geist kann unter Umständen, nachdrücklich betont, für Genie stehen, doch denken wir dabei mehr an eine gewisse in einzelnen Blitzen sich entladende Kraft, während uns Genie eine solche bedeutet, die mit innerer Gesetzmäßigkeit wie eine große Naturkraft schöpferisch wirkt; man wird dies bestätigt finden, wenn man die Adjektive setzt: geistreich und genial. Genius aber, das ist ein Wort, das im Deutschen einen andern Hauch hat, einen idealen, seelisch hochgestimmten; es führt etwas von der Vorstellung eines Wesens aus himmlischer Region (könnte ich dafür Gegend setzen?)

mit sich, das in einem Sterblichen eingeboren; ob Hölderlin ganz ein Genie sei, kann eine Frage sein, aber ein Genius ist er.

Es müßte nun in diesem Zusammenhang eigentlich noch von Wissenschaft, Literatur, Kunst die Rede sein, von der unbestimmt weiten Sphäre der Ausdrucksmittel für alles, was näher oder ferner dahin einschlägt. Tieferes Eintreten würde zu weit führen und Beschränkung ist schwer: was tun? Stellen wir eben ein paar Sätze hin, die man sich in ihrer seichten Allgemeinheit mag gefallen lassen. Die Sphäre ist international (schon wieder ein Fremdwort, wie auch Sphäre!); schon dies gebeut dem Eifer gegen Fremdwörterei Vorsicht und Rücksicht. Ein anderer Satz: die Fremdwörter sind in diesem weiten Gebiete vorherrschend unmittelbar aus toten Sprachen geholt. Das bringt wesentlichen Vorteil. Das Wort der lebenden Sprache führt in seiner Bedeutung Seitenbeziehungen mit sich, schlägt Saiten unmittelbarer, nicht hergehöriger Gefühle mit an, welche der reinen Sachlichkeit, Gegenständlichkeit im Wege sind, oder sagen wir: es führt oft und leicht einen unzeitigen Lebensgeruch mit sich. Für komisch kann nicht lächerlich gesetzt werden; jenes Wort bezeichnet ohne Lob und Tadel ein Gebiet, bei diesem zuckt man die Achseln. Kann man für ironisch sagen spöttisch, spöttlich, neckisch? Nein! Polemik, polemisch: kann man mit den Worten Streit, Gegnerschaft, gegnerisch Formen bilden, die genügen? Nein! Für aktiv und passiv ist keineswegs immer passend: tätig und leidend; es klingen auch hier störende Obertöne mit an. Für objektiv ist oft, nicht immer verwendbar: sächlich, gegenständlich, dagegen für subjektiv will sich nichts finden lassen; ich nenne von solchen Gegenständen noch: ideal und real, Autonomie und Heteronomie, und bitte den Leser, selbst zu versuchen, er wird ohne Umschreibung nicht fertig, und hiemit ist ein dritter Satz ausgesprochen: das Fremdwort aus fremden Sprachen versieht das wissenschaftliche, das Denk-Bedürfnis überhaupt mit der unentbehrlichen Kürze.

Aber das Privilegium kann freilich auch mißbraucht werden, wird mißbraucht, und zwar über alles erlaubte Maß. In der Philosophie hat Hegel doch höchst verdienstvoll gezeigt, daß man mit ungleich weniger Anlehen auskommen kann, als es scheint. Sein Beispiel hat wenig gewirkt. Unter den Naturwissenschaften ist es namentlich die Chemie, die im Schuldenmachen, beim Griechischen vor-

züglich, kein Maß kennt. Die Mineralogie ist durch die Volkssprache des Bergmanns noch verhältnismäßig leidlich mit Deutsch versehen: z. B. Quarz, Lias, Gneis, Grieß sind ja gesund einheimische Wörter.

Genug aber nun, übergenug vielleicht schon der Billigkeit. Die Gegner der Strenge in Sachen der deutschen Fremdwörterliebe können sich gewiß nicht beschweren, daß wir sie nicht angehört. So ist es nun Zeit, zu sagen: nicht von Fremdwörterliebe, sondern von Fremdwörter s u ch t ist zu reden, von einem Laster, von einer Schande, ja — warum das Wort nicht gebrauchen, da es für dieses Übel wie gemacht ist — von einer wahren Affenschande. Keiner der rücksichtsvoll aufgeführten Gründe entschuldigt das schmachvolle Übermaß; insbesondere der nicht, den wir oben zuerst aufgeführt haben: das Deutsche ist hart, aber dafür ist es charakteristisch; dolore, douleur spricht sich weicher als Schmerz, aber der Laut Schmerz drückt schärfer aus, was empfunden wird. Geschichtlich dient zur Erklärung außer dem Riß und Bruch, den im Dreißigjährigen Kriege das deutsche Selbstgefühl erlitten hat, die Hugenotten-Niederlassung in Preußen: ein Ereignis fruchtbringender Art, wie man weiß, nach dieser Seite jedoch von übler Wirkung: das Fremdwortunwesen ist in Preußen stärker als im Süden Deutschlands, freilich nur noch stärker, denn stark genug ist es wahrlich auch hier, wo die Rheinbundszeit mit vollen Händen das Unkraut gesäet hat. Fast das siebente Wort, wie man berechnet, ist fremder Federaufputz. „Die Verachtung der deutschen Sprache lernen wir von den Deutschen“, muß sich vom Franzosen der Deutsche sagen lassen und schämt sich nicht. Er rühmt sich der Bezeichnungskraft, der Innigkeit, des Reichtums seiner Sprache und bettelt ehrlos vor französischen, italienischen, englischen Türen. Ehrlos: damit ist der negative Grund des Lasters ausgesprochen. Das Nationalgefühl sitzt uns nicht im Blute, nicht im Schlage (warum nicht dies Wort für Rasse?) wie den romanischen Völkern; die Angelsachsen verdanken ihr feurigeres Vaterlandsgefühl nicht am wenigsten dem Zusatz romanischen Safts in ihren Adern. Aber nicht Mangel einer Kraft kann der letzte Grund sein, der positive ist klägliche Eitelkeit. Es ist ja freilich wahr, daß es ein Merkmal von Bildung ist, einer fremden Sprache mächtig zu sein; man mag sich nur schämen, als Niemiz zu erscheinen, aber aus diesem Körnchen Wahrheit soll man keinen Berg von Ziererei machen! So hübsch adelig tut's,

seine Sprache französisch aufputzen! Nun, der Adel hat freilich den Anfang gemacht: mit den Kreuzzügen, dem erhöhten Verkehr des deutschen Ritters mit dem französischen begann die Ausländerei, der wir die geringschätzige Wegwerfung unserer markigen Heldensage, die Aufnahme des verschwommenen, rückenmarklosen Bretonischen in die Dichtung verdanken. Noch heute spielt das Französische die erste Rolle in der adeligen Erziehung; Fertigkeit darin gilt als Kennzeichen der „guten Gesellschaft". Fällt es dem französischen, fällt es dem italienischen Adel ein, Fertigkeit im Italienischen, Spanischen, Englischen oder gar Deutschen! als Band an seinem Adelsdiplom, als Edelmannsmerkzeichen zu betrachten? — Verkannt soll darum allerdings nicht werden, daß auch in Adelskreisen die Besinnung auf Recht und Ehre unserer Sprache jetzt kräftig sich regt und selbst auf fürstlichen Tafeln ein deutscher Speisezettel statt eines Menü zu erscheinen begonnen hat.

Menü: dies ist eines der mit Haut und Haar hergeschleppten Fremdwörter, die zum schlimmsten Mißbrauch gehören. Eine Verdeutschung der Endung wie regieren, imponieren usw. (das ieren aus französisch er oder lateinisch ere, regner, regere) oder umgekehrt eine deutsche Wurzelsilbe, französisch oder lateinisch vorgeschuht (Lieferant, Hannoveraner), da ist doch noch eine Anähnlichung; der Deutsche ist so frei gewesen, aus valice Felleisen, aus Milano Mailand, aus Venezia Venedig, aus Chiavenna Cläven zu machen — warum nicht? Aber Fauteuil, Feuilleton usw. usw.? Ganz heillos, wenn ein solches ungekaut verschlungenes Wort erst noch ursprünglich deutsch ist, wie nachgewiesenermaßen Fauteuil; es ist das alte Wort Faltstuhl zusammenlegbarer Stuhl, dann Lehnstuhl), und wenn wir ein ganz gutes deutsches Wort besitzen, wie eben Lehnstuhl, da fällt überdies die Entschuldigung der leichteren Aussprache weg, denn das l mouillé wird der deutschen Zunge schwer. Auch Feuilleton spricht sich unbequem; warum nicht einfach Unterblatt? Sei hier auch Detail erwähnt. Ein großer Teil unserer norddeutschen Brüder macht sich den genannten Laut leicht, indem er ein lch daraus macht: Detalch (Versalch, Mongmiralch, so steht es sogar in Heyses Fremdwörterbuch!). Dieses Wort ist grundtief eingerissen; halb entschuldigt dies die Lauthärte in: einzeln; das ln an sich und mehr noch in der Beugung lnen ist Mitursache; wir

könnten kecklich sagen: Geteil und hätten dabei die Bequemlichkeit, an Detail fast nur das D zu verändern. Lästig ist unserer Zunge auch der französische Nasenlaut vor r, wie in genre; sagt man freilich Schanger (auch diese falsche Aussprache schreibt Heyse vor!), so ist geholfen, aber wie! Warum nicht Gattung, Art? In der Malerei habe ich vorgeschlagen: Sittenbild für Genrebild; dies hat doch wenigstens da und dort Aufnahme gefunden. — Pointe (doch ja nicht Poengte!) ist wohl aufgekommen, weil Spitze, zu oft in nicht so bestimmtem Sinne gebraucht, zu wenig zu sagen scheint; konnte man nicht setzen: Treffspitze? — Als eine der entschuldbarsten Entlehnungen dieser Art sei hier noch angeführt Renaissance. Wiedergeburt, die einfache Übersetzung, geht nicht wohl, weil wir zu sehr gewohnt sind, das Wort in biblisch religiösem Sinne zu gebrauchen. Könnte man dafür setzen: neuklassisch? Aber dies ist ein Adjektiv; Neuklassik, Hauptwort, will nicht passen, das französische Wort bezeichnet ja nicht nur einen Styl und seine Formen, sondern ein ganzes Zeitalter, das Geschehen, das Werden in diesem Zeitalter; das Wiederaufleben des klassischen Altertums; den substantialen Infinitiv können wir einführen, das Wort verlangt zu fühlbar den Zusatz einer näheren Bestimmung im Genitiv, nämlich eben: des klassischen Altertums. Wer weiß Rat?

Dies nur einige Beispiele aus der Unzahl von wilden Entlehnungen: so wollen wir die Wörter nennen, mit denen wir uns aufputzen, ohne ihnen auch nur einen deutschen Stempel aufzudrücken. Nur zu viele deren werden uns begegnen, wenn wir jetzt nur einige Lebensgebiete überblicken, nur flüchtig allerdings, nur einzelnes da und dort herausgreifend, sonst wäre ja kein Ende zu finden.

Fangen wir vom nächsten an, denn dies ist wohl, was uns unmittelbar am Leibe sitzt. Da die Franzosen die Modeangeber sind, so werden ihre Spracheinbrüche begreiflich hier besonders stark sein. Das allgemeine: Kostüm, allerdings nicht bloß für Kleid, sondern in weitem Sinne für Kulturformen, ist nur der zweiten Silbe nach dem Französischen, der ersten nach dem Italienischen entnommen. Das Wort läßt sich nur in der engeren dieser Bedeutungen mit Anzug, Tracht übersetzen. Übrigens wimmelt es in diesem Gebiete ganz besonders von Wildwörtern. Heben wir heraus: Toilette. Im Zeitwort: Toilette machen läßt sich abhelfen mit: sich putzen; ein

netter Ausdruck steht im Nibelungenlied (Av. IV), den wir mit dem ganzen Vers hersetzen. Brunhilde sieht den König Gunther mit seiner Begleitung beim Isenstein landen, ihre Maide (Hofdamen) sehen mit ihr aus den Fenstern; sie verbietet ihnen aber, sich (in ihrer Neugierde) zu zeigen, sie folgen und ziehen sich zurück, aber, sagt der Dichter schalkhaft, es ist uns gesagt worden, was sie da taten:

Gên den unkunden strichen si ir lip,
Des ie site hêten wätlichiu wîp,
An diu engen venster kômen si gegân,
Dâ si die helde sâhen: daz war durch schouwen getân.

Also: den Leib streichen für Toilette machen; gewiß nicht übel! — Aber das Wort als Hauptwort? Anzug, Kleidung (Sanders) zu allgemein; etwa Aufputz? Es bedeutet aber auch die Möbeleinrichtung zum Toilettemachen — etwa Spiegeltisch? Negligé: Hausanzug wäre ganz hinreichend. Und nun: Coiffüre, Korsett, Manschetten, Bracelet, Brosche, Chaussure und was alles! Und all dies unnötig, da Haarputz, Handstulpe, Armband, Vorstecknadel (ganz tunlich abzukürzen in: Vornadel), Beschuhung oder Schuhwerk durchaus gut genug wären. Schwierigkeit macht das Wort Taille, weil es sowohl die Einziehung, den Einschnitt des Leibes über der Hüfte (die Weiche) bedeutet, als die entsprechende Stelle des Kleides. Doch Einschnitt ließe sich wohl für beides setzen.

Etwas von Zimmereinrichtung! Möbel — ist wohl beizubehalten, ist durch: Geräte nicht zu übersetzen. Kommode, Sekretär für Schrank, Kasten u. dgl. unnötig. Aber nun Longuechaise, Fauteuil (oben besprochen), Boudoir, Büfett, Voliere, Portiere, Rouleaux! Da doch Ruhbank (gepolstert hinzuzusetzen ist unnötig), Sonderstübchen, Schenktisch, Vogelhaus, Türvorhang, Rollvorhang ganz recht und alles leicht zu sprechen. Neben Portiere mag der gleichen Wortwurzel wegen gleich der Portier kommen: warum nicht Torwart? Equipage ganz entbehrlich, Gefährt ganz passender Ersatz, auch Fahrzeug ließe sich einführen, denn man gewöhnte sich leicht, das Wort nicht auf das Wasser einzuschränken.

Von der Küche ist kaum anzufangen, im Speisenamengebiet sieht es gar zu abscheulich aus. Vom Menü ist schon die Rede gewesen. Ein Wort über Sauce! Man will mit: Salse abhelfen, das aber

dasselbe Wort ist, nur lateinisch oder italienisch, nicht französisch. Man kann ganz wohl Tunke setzen, obwohl Sauce nicht immer zum Eintunken ist, aber besser freilich Brühe. Hiezu eine Bemerkung, die sehr allgemein gilt, aber hier sich gerade passend anknüpft. Haben wir einmal für ein gutes deutsches Wort in unserer dummen Vornehmtuerei ein Fremdwort eingeführt, so scheint daneben jenes gemein. Eine Dame sagte mir: Brühe klinge gemein. Warum soll denn Brühe gemein und Sauce nicht gemein sein? war natürlich zu antworten. So heißt es denn nun Bouillon statt Fleischbrühe! Zur Zeit meiner jüngeren Jahre fiel das keiner Seele ein. Auch von Kotelett wußte man nichts, man sagte eben Rippchen. Auch Roastbeef gab es nicht, wohl aber Rostbraten. Für Dessert war Nachtisch gut genug. Warum tranchieren für zerlegen oder vorschneiden? Doch nicht weiter hievon, man kennt die Sprache unserer Speisezettel.

Das Wirtswesen fällt uns hier ein. Das jetzige Hotel hieß ursprünglich Herberge, weil man da wohnen kann (italienisch albergo dasselbe Wort, die Silbe Her in al verwandelt), und noch vor etwa dreißig Jahren schämte sich der feinste Wirt dieses Wortes auf seinem Schilde nicht. Dann kam bei uns das vornehmere: Gasthof auf; doch immer noch deutsch. Jetzt allgemein Hotel. Mit welchem selbstgefälligen Schmunzeln nennt sich der Wirt Hotelier. Hotel ist bekanntlich gekürzt aus Hospital. Jawohl Hospital, wo die Geldbeutel (schöner die Portemonnaies!) hospitalreif werden. — Speisewirtschaft wäre auch zu gemein, Restauration muß es heißen, und der edle Philolog im Wirtsrock nennt nicht nur sich Restaurant, sondern hält dieses Wort (das substantive Adjektiv) für gleichbedeutend mit Restauration, dem Abstraktum, und schreibt es in dieser Bedeutung auf seinen Schild. Table d'hôte — warum nicht Wirtstisch?

Einiges über das Haus und seine Bauteile! Sollte es nicht möglich sein, das ganz dumm eingewurzelte Bel-Etage und Parterre auszutreiben? Freilich das Einwurzeln begreift sich. Die Ausdrücke gehören zu jenen, die sich einschleichen, weil sie leichter zu sprechen und kürzer sind als deutsch: erster Stock, zu ebener Erde. Aber was verhindert uns denn, dafür zu sagen: Stock eins (ganz zulässig wie e i n Wort zu sprechen) und Unterstock oder Erdgeschoß? — Die Einfahrt heißt bei uns zuland Souterrain; also lieber ein

falsches Wort als das einheimische rechte! — In Wohnungsanzeigen — Annoncen! — am häufigsten steht vis-a-vis statt gegenüber. Da könnten die Zeitungsleitungen (Redaktionen!) helfen; einfach erklärt: wir nehmen Anzeigen mit diesen Fremdfetzen nicht auf! — Auf die höhere Architektursprache wollen wir nur mit ein paar Worten eingehen. Sie wimmelt von lateinischen, griechischen, französischen Wörtern: Fassade, Front, Frontispiz, Profil, Kapitell usw.; allein die Frage der Sprachreinigung liegt hier verwickelter, das Geschichtliche hat mit einer gewissen Strenge, Macht, ja Notwendigkeit eingewirkt, wiewohl damit ein unnötiges Allzuviel natürlich nicht entschuldigt ist. Zum Beispiel für Fassade, Front geht ja ganz gut: Schauseite, Stirnseite, für Kapitell Knauf, für Karnies Welle. Anzuerkennen ist, daß im Gewölbebau mehr gute alte deutsche Ausdrücke, aus den Bauhütten stammend, in Gebrauch sind. Warum jetzt allgemein Villa für Landhaus? Vornehmtuerei!

Ein Ausblick auf Gassen, Wege, Erdreich mag sich anknüpfen. Straße ist nicht deutsch, aber eingebürgertes Lehnwort, abscheulich Trottoir (da ja Fußbord, Fußpfad, Gehweg so naheliegend), entbehrlich Chaussee (Fahrstraße), Allee (Baumgang), Terrain (Erdreich, Erdbildung). Es mag hier etwas über Niveau stehen, wiewohl das Wort viel häufiger bildlich im geistigen Gebiet angewendet wird. Man könnte sagen: Richthöhe; für nivellieren hat Goethe sehr gut: eingleichen (in „Götter, Helden und Wieland“: „Natur und Wahrheit verschneiden und eingleichen“). Ein Blick gelegentlich in Gärten, Parke — warum Boskett für Gebüsch, Fontäne für Springbrunnen, Bassin für Becken? Das führt freilich weit in die Welt, gar ans Meer hinaus; faßt und bewahrt man aber Wasser künstlich, ja, dann muß es Reservoir heißen, ja nicht Wasserbehälter. Fällt einem da noch ein anderes —oir ein, dessen vordere Silbe ein unschickliches deutsches Wort, das aber nun durch die französische Endung die Weihe des Anstandes erhält.

Weg und Steg führt auf Eisenbahn. Da die Erfindung von England kam, so hängten sich natürlich englische Ausdrücke: Waggon, Tunnel usw. an die Maschine. Warum aber französisch Kondukteur? In Norddeutschland doch ganz eingeführt: Schaffner. Einen Bauern aus bayrisch Schwaben hörte ich rufen: Herr Waibel! Sehr gut; wir haben das Wort nur noch in Feldwebel. In Zürich

heißt der Amtsdiener im Rathause so. Von Weben in der ursprünglichen Bedeutung: hin und her bewegen. Warum die Billette coupieren, nicht stechen oder picken? Coupé für Abteilung wird schwer zu verdrängen sein, weil dieses dreisilbig (siehe unsere obige Bemerkung über Leichtigkeit der Aussprache). Aber für Pferdebahn Tramway ist abgeschmackte, gesuchte Unnot.

Mag uns das rasche Verkehrsmittel ohne weiteres auf Handel, auf Kaufmannswesen bringen! Da ist nun die Menge von Italienisch sehr entschuldigt: es kam mit der Ausbildung der Sache von Welschland herüber: Brutto, Agio, Konto, Diskonto, Netto, Rabatt und zahlreiches anderes. Aber kaum weniger Französisch ist ja eingedrungen und vieles davon ganz entbehrlich: Bureau, Kontor, Kommis, Branche, Nouveauté usw. ist alles so ganz leicht ersetzbar, daß es nicht der Mühe wert ist, Vorschläge zu machen. Nur ein Wort von en gros und en détail. Gros ist deutsch, das deutsche groß. Die Bedeutung des Wortes neigte hinüber zur Bedeutung: formlos, massenhaft, ungeteilt, dick, und in dieser zweiten nahm die französische und italienische Sprache es auf: grosso, gros heißt meist dick, unförmlich. Hier, im Handel, läßt sich aber ganz wohl setzen: im Großen, im Geteil. Mit einem Blick auf die Seite der Einrichtungen und Arbeiten, die dem Handel seine Stoffe liefern, wollen wir in der Eile nur das Wort Etablissement herausgreifen. Warum denn nicht: Anwesen?

Machen wir einen Sprung vom Handelsgeschäft zum Amtsgeschäft, zur Sprache aller Tätigkeiten am Staat, aller Kanzleien, alles Verkehrs, aller Mitteilung von Amt an Amt, aller Veröffentlichung, von Willenserklärung, Gesetzaufstellung, Verhandlung, schließlich insbesondere der Verhandlung im größeren politischen Körper, der Volksvertretung, ferner auf unser gesamtes Titelwesen: es schwimmt so buntscheckig vor dem Auge an französischen und — in diesem Gebiete begreiflich — englischen Lappen, daß kein Ende abzusehen gewesen wäre, wollte man bei dem widerlich krausen Bilde verweilen. Man nehme die nächste beste Zeitung in die Hand richte einmal seine Aufmerksamkeit nach dieser Seite hin, und man wird sich entsetzen. Manches ist schwer zu ersetzen, wahrhaftig nicht alles. Zivilliste, Etat, Ressort, Budget, Amendement, Debatte, Diskussion, Majorität, Minorität, Plädieren usw. usw. Alles so ent-

behrlich, daß wir uns Übertragungen ersparen können. Eines der besonders abgeschmackt-widerwärtig mit Haut und Haar herübergezogenen Wörter ist Enquete. Aus der Zeitungssprache, der politischen namentlich, sei das Wort dementieren erwähnt; leugnen oder verneinen wäre keine richtige Übersetzung; in Schweizer Zeitungen habe ich gelesen: beabreden; gar nicht übel. Kommissionsbureau heißt in Zürich einfach Berichthaus, Advokat (den wir neuerdings doch endlich in Rechtsanwalt übersetzt haben) Fürsprech.

Das Lied über die Sprache unseres Heer- und Kriegswesens ist so oft gesungen, daß man es kaum mehr anstimmen mag. Traurig wahres Bild des deutschen Charakters: in einzelnen Kraftaufschwüngen von Zeit zu Zeit den alten und immer neuen Reichsfeind niederwerfen und in der Namengebung für die Mittel, womit wir ihn schlagen, die eigene Sprache für bankbruchig erklären! Arminius hatte bekanntlich bei den Römern die Taktik gelernt, womit er sie schlug, aber es ist sehr zu zweifeln, daß er dabei lateinisch kommandierte. — Freilich nicht alle fremden Benennungen sind aus dem Französischen geholt; Italien und Spanien waren bei der Ausbildung des Söldnerwesens mit beteiligt, und es ist nur natürlich, daß die Kriegssprache von den Zeiten zeugt, da die Ordnungen der neueren Heere und die neuere Kriegskunst sich entwickelten. Doch weit der stärkste Einschlag ist französisch und stammt aus der Zeit der allgemeinen Franzosennachäfferei im vorigen Jahrhundert. Ob der französische Genius selbst oder in seiner Schule der deutsche das wunderbare Wort Avantageur geschaffen hat, wüßten wir nicht zu sagen. — Nun, die Mehrheit unseres Volkes ist sich längst ganz bewußt, wie lächerlich, wie beschämend, wie abgeschmackt dieser Zopf ist, der über unseren Waffenrock herunterhängt. Was es ist, wovor die Abhilfe noch stockt, ist bekannt. Doch lange wird es ja nicht mehr anstehen, bis der Zopf fällt.

(Fragment von 1886 aus dem Nachlaß, 1889 veröffentlicht in Fr. Westermanns Deutschen Monatsheften, S. 395ff.)



Gedruckt in der Buchdruckerei Herrosé & Ziemsen
G. m. b. H. in Wittenberg

